

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
ANA DE ALMEIDA TEZZA

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A TRADIÇÃO REGIONALISTA:
INTERSEÇÕES NA OBRA DE MARÇAL AQUINO.

FLORIANÓPOLIS

2010

ANA DE ALMEIDA TEZZA

A LITERATURA CONTEMPORÂNEA E A TRADIÇÃO REGIONALISTA: INTERSEÇÕES NA
OBRA DE MARÇAL AQUINO.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof^o. Dr. João Hernesto Weber.

Florianópolis

2010

Para João, Felipe e meus pais. Minhas seguranças.

Agradecimentos

Gostaria de registrar meu agradecimento a todos aqueles que de alguma forma me auxiliaram neste trabalho, a começar pelos professores do curso de pós graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, pelas disciplinas instigantes e interlocuções valiosas.

Agradeço especialmente aos professores Alckmar dos Santos e Rosana Kamita, pelas leituras e contribuições generosas na etapa de qualificação.

Aos colegas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Arildo Camargo, Caio Castro, Joyce Muzi e Daniel Gonçalves, pelos diálogos e apoio.

A Clarice, Eleuda, Júlia, Manuel, Marina e Paula, por compartilharem das angústias do famigerado mundo acadêmico.

Agradeço ao meu pai, meu primeiro leitor, que nunca deixou passar nada em branco.

E agradeço imensamente ao professor João Hernesto Weber, meu orientador e amigo. Não será preciso dizer que os eventuais méritos desse trabalho devem-se a sua acurada (e crítica) leitura e é exclusivamente minha a responsabilidade por seus defeitos.

Entre os olhos dos homens cultos e as coisas
da terra há um prisma maldito que desnatura
as realidades.

Monteiro Lobato

Resumo

O presente trabalho é um estudo que intenta remontar a tradição regionalista do romance brasileiro desde suas origens no romantismo para confrontá-la com a produção contemporânea do escritor Marçal Aquino. O termo adjetivo “regionalista”, que explicava exatamente uma das facetas do romantismo brasileiro, foi paulatinamente ganhando uma carga semântica pejorativa, limitando-se a designar uma literatura cuja única função é a denúncia social. Configurou-se ao longo da pesquisa uma pergunta que norteou esse trabalho: há ainda a possibilidade de literatura regionalista na contemporaneidade? Nesse sentido, a revisão bibliográfica se fez necessária para justamente recompor o termo e verificar que, na verdade, “regionalismo” não explica mais esses espaços não-urbanos da contemporaneidade. Pela leitura e discussão em contraponto dos três romances de Marçal Aquino, tentou-se compor uma nova configuração para a leitura desses espaços, permeando, ainda, a questão da violência tanto da urbanização tardia brasileira, como dos vinte anos de regime militar. A literatura que se produz a partir da década de setenta não passa incólume à nova reconfiguração socio-espacial da nossa sociedade.

Abstract

This study intends to recreate the regionalist tradition of the Brazilian novel from its origins in Romanticism to compare it with the contemporary production of the writer Marçal Aquino. The term "regionalism", which explained exactly one facet of Brazilian Romanticism, has gradually gained a prejudicial semantic load and came to designate merely a literature whose sole function is social critique. Along the research, one question guided this work: is there a possibility of regionalism in contemporary literature? In this sense, the literature review was needed to restore accurately the term and found that, indeed, "regionalism" does not explain most of these non-urban spaces of contemporaneity. By reading and discussing in a counterpoint the three Marçal Aquino's novels, this work tried to compose a new setting for the reading of these spaces, pervading even the issue of violence from both the late Brazilian urbanization, as even the twenty years of military dictatorial regime. The literature produced from the seventies was not immune to the new either social an geographical reconfiguration of our society.

Sumário

Introdução	2
1. Literatura “nacional” e literatura “regional”	8
1.1. O século XIX visto pelo século XIX	9
1.2. O século XIX visto pelo século XX.....	16
1.3. O século XX: o fator Euclides da Cunha.....	28
1.4. A geração de 30	40
1.5. Guimarães Rosa e o superregionalismo	52
2. Os romances de Marçal Aquino.	58
2.1. Apresentação.....	58
2.2. O invasor.....	61
2.3. Cabeça a prêmio.....	68
2.4. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios	72
3. A tradição regionalista e a literatura contemporânea.	83
3.1 Espaço. Espaços.....	85
3.2. Espaços recortados pela violência.	90
3.3. O contemporâneo e as tradições.	93
4. Bibliografia.....	103

Introdução

Esta dissertação surgiu com o intuito de investigar conjuntamente dois objetos de pesquisa: a literatura contemporânea e a tradição da literatura regionalista presente na historiografia do romance brasileiro. Motivada pela literatura contemporânea de Marçal Aquino, tento perceber o movimento que o autor faz com o espaço de seus romances. Frente a uma produção literária atual predominantemente urbana, Aquino opta por, desde *O invasor*, sair paulatinamente desse cenário regido pela “civilização”. A questão será justamente confrontar essa escolha pelo não-urbano com uma certa tradição regionalista do romance brasileiro. Nesse sentido, antes de entrar no estudo propriamente da obra romanesca de Aquino, é necessário delimitar o problema do regionalismo na historiografia literária e na crítica brasileiras. A questão que perseguimos é justamente esta: uma vez repassada a tradição regionalista, a ser confrontada com a obra de Aquino, é possível, ainda, afirmar o regionalismo como uma das linhas de força na literatura contemporânea? Ou, dito de outra forma: podemos ainda falar em “regionalismo” na literatura brasileira de hoje?

A historiografia literária, assim como a crítica, tende, para que se possa estabelecer o estudo de uma tradição, a realizar dois movimentos: perceber dentro das produções de um período aquilo que é recorrente, e apontar, e por vezes esquecer, o dissonante. A função dos compêndios sempre representou um esforço muito mais de organizar a produção em geral do que de individualizar as obras, mostrando características que unificavam autores e estabelecendo continuidades entre eles a cada geração. Classificar uma determinada produção que se deu num determinado período de acordo com características semelhantes, ainda que utilizando-se algumas vezes de categorias artificiais, foi, e talvez ainda o seja, a característica predominante dos historiadores e críticos literários.

A tensão entre a ordem que as classificações tentavam impor, e a suposta desordem do mundo real, fez com que, para que houvesse uma unificação didática, fossem criadas “categorias em paralelo”, tradições que coexistem, no entanto diferenciadas, num mesmo período. As primeiras histórias literárias escritas por estudiosos brasileiros, que datam do século XIX, escolheram como critério de trabalho o caráter “nacional” das obras. Definiram, grosso modo, o que seria genuinamente literatura nacional e o que não o seria pelo fato de as

obras cantarem ou não o Brasil. Mais tarde, vencida a questão da nacionalidade, outras divisões foram surgindo, no esforço de perceber os rumos e movimentos que a literatura ia tomando. O trabalho do crítico, a partir de então, era perceber as diferenças e semelhanças entre, por exemplo, um novo autor e a tradição que já estava, de certa forma, estabelecida. No esforço de definir os caminhos que a literatura brasileira seguia, novas categorias foram sendo criadas, estabelecendo normalmente oposições, dualidades. Dessa maneira, formou-se uma tradição tanto para a literatura como para os estudos dessa literatura.

Justapondo os autores que eram considerados como “bons”, em termos estéticos, àqueles cuja importância fora mais histórica do que estética, os críticos do século XX foram afinando seus instrumentos, encontrando nas oposições da literatura brasileira um campo de ação muito mais proveitoso. Mais do que delimitar unicamente o que é a literatura brasileira, tornou-se necessário buscar as suas várias facetas, destacando também outras oposições para além daquela que indicava a nacionalidade ou não de um texto.

O impasse ocorre quando, ao invés de lidar com as oposições de maneira produtiva, a crítica tende a canonizar um escritor, ou um estilo, crucificando outros em detrimento de suas preferências. De qualquer forma, ainda que só contemporaneamente alguns escritores estejam sendo revistos, existem esforços de recompor a literatura brasileira em forma de mosaico, com nuances variadas, postura mais interessante do que a de cristalizá-la em categorias fechadas e imutáveis. Felizmente, essa nova crítica, que revê alguns autores, também revê alguns críticos, a fim de resgatar possibilidades de leituras ainda válidas, com as devidas ressalvas dos filtros do tempo.

Podemos dizer que há, de fato, uma tradição de opostos quando tratamos da literatura brasileira: a literatura do norte e a do sul, a do litoral e a do sertão, a da cidade e a do campo, a regional e a universal, a social e a psicológica. São dualidades, faces distintas de uma mesma moeda que compõem nichos em que nossa literatura foi se desenvolvendo. Para cada ponta da corda há um nome representativo na nossa historiografia. Para ilustrar, vale lembrar o discurso de Jorge Amado quando tomou posse na Academia Brasileira de Letras, dizendo que há duas tradições do romance brasileiro: a de Alencar, do romance popular e social, ligado à problemática do país; e o romance de Machado de Assis, com uma problemática mais psicológica, ligada aos sentimentos e preocupações individuais¹.

O que não pode ser apagado, no entanto, é o meio do caminho, com suas pedras, diria

¹ AMADO, Jorge. *Discurso de posse da Academia Brasileira de Letras*. Apud BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 31.

o poeta, os momentos em que essas cordas se trançam, apresentando bons escritores que transitaram por vários polos, sem terem se fixado em nenhum deles, compondo seus textos justapondo esses opostos.

A questão do regionalismo na literatura brasileira, um dos motes desta dissertação, é exemplo do que se afirmava. A literatura regionalista é vista, comumente, ainda nos moldes do século XIX, como uma vertente possível de se demonstrar a existência de um Brasil arcaico e exótico, alheio ao mundo civilizado, urbano, sem que se perceba, muitas vezes, que a postura dos escritores é, normalmente, a de um cidadão erudito que se debruça sobre o mundo rural, em busca do exótico do campo. No século XIX, principalmente, e em parte do século XX, essa postura foi recorrente: quando escreviam sobre o sertão, faziam-no com o objetivo de identificar, mapear aquele universo sertanejo, em busca do linguajar típico, das vestimentas e costumes, desejando, com isso, “traduzir” as particularidades rurais para o curioso leitor civilizado, não pertencente àquele universo rural. Um exemplo é *Inocência*, de Taunay, que conta com inúmeras notas de rodapé explicando termos e nomes característicos do mundo sertanejo². Algo extremamente necessário, diga-se de passagem, em 1872, quando não havia outra maneira de se conhecer aquele “outro Brasil”, senão por viagens ou pela literatura.

O problema, ou o nó na corda, surge quando os críticos do século XX identificam literatura regionalista com esse tipo específico de regionalismo do século XIX, que se ocupa exclusivamente de sumariar características, falas e costumes de uma determinada região, esquecendo que a partir dos anos de 1900 há bons romances e coletâneas de contos que exploram essa temática rural sem que se limitem somente a essa “atitude de turista”³, como ocorre, por exemplo, com Simões Lopes Neto, nos anos 10, e com os romancistas dos anos trinta. Já Marçal Aquino, como desejamos aqui apontar, reinventa, ainda que não deliberadamente, já que seu foco não é ser um escritor regionalista, uma nova possibilidade para o regionalismo. Mas será isso possível?

Pensando sobre o regionalismo numa perspectiva histórica, veremos no primeiro capítulo como essa literatura, que antes se apresentava justamente com esse olhar urbano sobre o mundo arcaico do sertão, foi se transformando ao longo dos anos, deixando de ser unicamente uma maneira de retratar o Brasil e os tipos brasileiros, para, a partir de 1930,

² Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé. 1981

³ Cf. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

deixar de ser somente regional, para pertencer à literatura brasileira como um todo, sem, ou apesar da adjetivação de “regional”. A literatura regionalista produzida no início do século XX foi essencial para essa mudança de postura dos escritores. A atitude de “turista” dos autores, que faziam questão de deixar marcas linguísticas nos textos, para diferenciar o discurso do letrado do discurso do matuto sertanejo, tão presente nos romances do século XIX, se dilui à medida que a elaboração literária passa a prevalecer. A literatura regionalista não queria mais “fotografar” o sertão, queria contar os “causos” daquelas pessoas, daqueles lugares.

O foco do trabalho, nesse primeiro movimento, será analisar, portanto, como a historiografia e crítica literária veem a questão do espaço rural e urbano ao longo da nossa história. O intuito é fazer uma retrospectiva em relação ao regionalismo especificamente, e perceber como essa faceta se modifica durante o processo de formação da nossa literatura, ao longo do século XIX, para se reapresentar, remodelar nos primeiros anos do século XX, até chegar à literatura brasileira contemporânea, de uma maneira repaginada.

Começaremos com uma revisão bibliográfica da crítica e da historiografia literária em busca dos parâmetros dessa literatura que se convencionou chamar de regionalista, antes de nos aprofundarmos sobre como a literatura dos anos de 1990 lida com esses espaços rurais. Nesse primeiro capítulo será discutida a construção, num panorama da historiografia da crítica, do(s) conceito(s) de regionalismo, dessa tradição de uma literatura que se passa no espaço não-urbano. Objetiva-se buscar, enfim, desde o romantismo, como as várias facetas dessa literatura que se ambienta fora das incipientes cidades brasileiras, uma vez que tivemos uma industrialização tardia e a urbanização brasileira de fato só toma forma a partir dos anos 1930, foram se estabelecendo ao longo dos séculos XIX e XX.

Proclamada a independência do Brasil, os intelectuais brasileiros chamam a si a responsabilidade de cantar a nova nação, com uma literatura característica, que dê conta de todas as facetas da nova nação. É então, com o romantismo, que começa a se ter consciência de uma linha imaginária que divide o país em dois: a realidade da costa, do litoral, da corte, das cidades; e a realidade do interior, do sertão, do matuto, da fazenda.

A partir dessas discussões sobre o romantismo, analisaremos os caminhos que essa tradição específica vai tomando, passando por nomes representativos, características que vão sendo adicionadas e destituídas. O início do século XX é um divisor de águas, não somente pelos diversos escritores atrelados a essa temática regionalista, mas por dois nomes bastante representativos, que de fato mudam de postura frente ao sertão. Nesse sentido, Euclides da Cunha e Monteiro Lobato contribuíram de maneira sem igual para a tradição regionalista do

romance brasileiro. Em linhas gerais, Cunha transforma o sertanejo em um “forte”, ainda que não pelo viés da ficção, e Lobato é a superação definitiva do pitoresco, defendendo a modernização capitalista brasileira e percebendo, também, que resgatar as raízes sertanejas só ressalta a artificialidade do processo, já que o campo é assolado por pragas e doenças.

É com o chamado romance de 30, por sua vez, que o regionalismo dilui as fronteiras que o delimitavam e mescla-se com o drama do homem. Com os autores dessa geração, o romance regionalista deixa definitivamente de ser sinônimo de pitoresco e exotismo e passa a ser enfim literatura brasileira, para além de qualquer propósito de mapeamento. É com o romance de trinta que fica clara a questão de que o romance de enfoque rural, regional, não é necessariamente sinônimo de uma trama simplória, pitoresca. Graciliano Ramos, por exemplo, explora profundamente as questões humanas entre o homem e seu meio em *Vidas secas*, em um enredo bastante simples, sobre uma família de retirantes. A tensão e a carga dramática conferidas a Fabiano e sua família são casos sem correspondentes na dita literatura regional do século XIX, por exemplo, e talvez em toda literatura brasileira, sem qualquer adjetivação.

Avançando um pouco mais no tempo, indo à década de 50, e daí em diante, concomitantemente ao sucesso absoluto de *Grande Sertão: veredas*, há a gradativa consolidação do romance como um gênero urbano por excelência.

No segundo capítulo, deixaremos um pouco essa tradição de lado, para nos debruçarmos sobre os romances de Marçal Aquino. Faremos, primeiramente, um breve resumo de cada um dos três romances do autor, apontando minimamente como as narrativas compõem uma espécie de mosaico pelo interior do país, situando-se em estados “esquecidos”, pouco representativos no cenário nacional. A exceção fica por conta do primeiro romance de Aquino, *O invasor*, cuja ação se passa em São Paulo, capital, mas, ainda assim, em um subúrbio desse mundo urbano, que gradualmente vai se apagando nos romances subsequentes.

É evidente que Marçal Aquino não é um escritor regionalista. A sua literatura filia-se diretamente a uma tradição urbana do romance policial. Entretanto, a escolha por espaços diferentes aos da cidade cria, de certa forma, a possibilidade do que seria um possível regionalismo na contemporaneidade, levando o central ao periférico, através das personagens deslocadas de seu *habitat* urbano natural para viverem em ambientes periféricos de pequenas cidades interioranas. Lá, a lógica a que essas personagens se submetem é diferente do império da linha reta e civilizada do mundo urbano. Esse novo rural é bárbaro, profundo, e instintivo, quase tribal, em que é imprescindível a adaptação para a sobrevivência.

O terceiro e último capítulo da dissertação pretende enfrentar a discussão teórica sobre

regionalismo e espaço rural na literatura brasileira contemporânea, respondendo aos diversos questionamentos que se configuram à medida que o texto avança. Nesse sentido, serão discutidos não só os possíveis significados de Aquino ter optado pelos espaços não urbanos, uma vez que seus personagens são em sua maioria provenientes de cidades grandes, deslocados para ambientes interioranos, mas justamente como essa opção acaba por configurar uma nova (e talvez única) possibilidade do regionalismo (reinventado) na contemporaneidade. Poder-se-ia finalizar esta introdução, portanto, lançando a questão crucial que nos orienta: como Marçal Aquino, autor contemporâneo, lida com a tradição, a regionalista em especial? E ainda: é possível haver regionalismo na literatura contemporânea? E se for possível, de que maneira ele se realiza?

1. Literatura “nacional” e literatura “regional”

Uma das principais preocupações da crítica e da historiografia literária no século XIX foi definir o caráter nacional da literatura brasileira. Existiria uma literatura brasileira, diferenciada da portuguesa? Se a houvesse, em que consistiria essa diferenciação? Na língua utilizada como veículo de comunicação? Nos temas abordados? No “sentimento íntimo” que a anima, ou, ainda, e em outros termos, na expressão de uma sensibilidade brasileira diferenciada da portuguesa, abrandada, nos trópicos, por gostos, cheiros, ambiência, a resultar na “obnubilação brasílica”, como quer, por exemplo, Araripe Júnior, secundado, depois, por Afrânio Coutinho⁴?

Não é o caso, aqui, de percorrer os caminhos da historiografia da literatura brasileira para tentar perceber, a cada caso, as inflexões dadas a essas questões em todo o século XIX, a começar pelos autores estrangeiros que se debruçaram sobre o tema⁵.

Importa, isto sim, perceber uma matriz básica que tem percorrido, ao lado de outras percepções, e ao longo do tempo, a discussão em torno do tema: na maioria das vezes, impõe-se a concepção de que a literatura brasileira seria brasileira ao tratar da matéria tipicamente local. Postura compreensível, uma vez que foi no século XIX em que começa a haver uma preocupação com a literatura dita nacional, em virtude da nossa independência política de Portugal. Seria, então, a representação/idealização dos indígenas, a flora e a fauna, por exemplo, no Romantismo brasileiro; ou a representação do mundo urbano local no decorrer do século XIX, e nos seguintes; ou, ainda, mas com peso extraordinário ao longo da literatura como ficção e como reflexão do fato literário, a representação do mundo agrário, rural, em que se impõe o sertão como matéria tipicamente nacional.

Estes são os vetores, enfim, que nortearam as concepções sobre a literatura brasileira, passado o Romantismo indigenista, embora a influência deste nas concepções sobre a própria literatura de temática agrária, como ainda veremos: impôs-se, ao longo do tempo, a dualidade,

⁴ COUTINHO, Afrânio (Org). *Caminhos do pensamento crítico*. Vol II. Rio de Janeiro: Americana/Prolivro, 1974.

⁵ Ver, a propósito, entre outros, CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo; a contribuição europeia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978. WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: EdUFSC, 1997.

perceptível para muitos autores de ficção, críticos e historiadores, entre “dois Brasis”, a se refletir, no campo literário, entre uma literatura de temática urbana e uma literatura de temática rural, ou agrária.

1.1. O século XIX visto pelo século XIX

Essa questão da diferenciação entre as literaturas brasileira e portuguesa já se encontra em Machado de Assis, em seu consagrado “Instinto de nacionalidade”⁶. É na segunda parte de seu ensaio, ao tratar do romance como gênero mais apreciado no Brasil, que Machado afirma, não obstante a sua concepção geral sobre o romance, que deseja de introspecção, que as narrativas que tratam do interior ainda recebem apreço, pela cor local que apresentam. O ensaio de Machado inaugura uma reflexão sobre a literatura brasileira sob um viés nacionalista que está para além de uma função meramente “ilustrativa” da nossa fauna e flora. Machado de Assis reconhece haver um certo sentimento íntimo brasileiro que habita os escritores, mas acredita que esse sentimento deva ser capaz de fazer uma literatura que ultrapasse essa barreira da mera ilustração, produzindo no futuro, no decorrer da adolescência literária brasileira, romances de análise.

Na sequência de Machado de Assis, encontramos Sílvio Romero, a escrever a sua *História da literatura brasileira*⁷. Sílvio Romero, como crítico, buscou perceber na literatura local manifestações da nacionalidade brasileira, capazes de fundarem uma literatura nacional. De acordo com seu método crítico, grosso modo, a sua preocupação primeira é “provar” que há uma formação nacional diferenciada da portuguesa; uma vez provada a existência de uma formação nacional diferenciada, haveria então uma literatura nacional. A literatura, nesse sentido, é vista, por Romero, como produto da formação nacional, no dizer de Antonio Candido⁸.

Para demonstrar essa diferenciação entre as literaturas brasileira e portuguesa, na esteira das correntes positivistas-deterministas da virada do século XIX para o XX, Romero se debruça, conforme as suas concepções, sobre o Brasil. De acordo com elas, o Brasil seria a junção e mútua influência dos seguintes fatores: o meio, as três raças miscigenadas (o índio, o negro e o português) e influência das ideias estrangeiras. Esses “fatores sextiários” definiriam

⁶ ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955.

⁷ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

⁸ CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.

a realidade histórica brasileira e, por consequência, a existência de uma literatura nacional.

Embora nos pareça politicamente correta essa posição de Romero, de considerar a mestiçagem como um fator fundamental para a formação da nação brasileira, isso se dá nos moldes cientificistas do século XIX: a mestiçagem era considerada uma questão de adaptação, necessária para que o branco pudesse se adaptar ao clima tropical. Se, no contexto do próprio cientificismo, a miscigenação significava rebaixar a Nação diante das nações europeias, Romero via, na vinda em massa dos imigrantes europeus, a possibilidade de branquear a “raça brasileira”.

A questão do regionalismo no século XIX, assim como o indianismo, não são, para Sílvio Romero, uma questão do que chamaríamos hoje de categorias literárias. O regionalismo e o indianismo não representam, sozinhos, para ele, itens para alguma classificação da literatura brasileira. Na concepção romeriana, tanto a literatura de temática rural, como a de temática indianista, compõem a questão da nacionalidade. Não são importantes como facetas da literatura, mas são importantes como peças na composição daquilo que era para o autor a expressão da nação brasileira, a compor, no conjunto, a literatura nacional. Interessam mais como representações do nacional, com o objetivo de cantar as várias formas da mestiçagem da pátria, do que como literatura/arte estética. Aliás, a questão estética é algo que Romero praticamente ignora: para ele, tudo o que for escrito é literatura. Se houver empenho pela representação da Nação, é literatura brasileira.

Sem entrar no mérito de tais concepções, é importante frisar, no que diz respeito ao nosso tema, que Romero vê a literatura nacional como reflexo da formação nacional, independentemente do espaço representado. Não obstante, adverte que, ao contrário do que bradavam alguns teóricos, que o “Brasil é o Rio de Janeiro”⁹, o Brasil e a literatura brasileira devem contemplar as diferenças: “Não somente há tendências diversas na literatura das províncias ao Norte e ao Sul como as há especialmente das províncias para a capital e tais diferenças devem ser mantidas.”¹⁰. Como Romero lista o meio como um dos fatores determinantes da literatura, ele percebe que todas as diferenças climáticas, geográficas, demográficas e sociais compõem “meios” brasileiros. A literatura, em consequência, deveria ser reflexo dessa situação: há várias literaturas, que contemplam as diferenças desses meios, mas que formam, num só conjunto, a literatura brasileira: “a variedade é aí a regra geral.”¹¹

⁹ ROMERO, *Op. Cit.*, p. 133.

¹⁰ *Ibidem*, p. 133.

¹¹ *Ibidem*, p. 263.

Ainda ressalta que não aceita a suposta superioridade intelectual das províncias do sul sobre o norte (e vice-versa). Ele quer uma afirmação da unidade brasileira pelo retrato das multiplicidades das regiões, cuidando para que “as pretensões compressoras da capital” não descaracterizem as características de cada região¹².

Passemos a José Veríssimo, crítico da geração dos anos 1870/1880, autor da *História da literatura brasileira*, que vem a público em 1916, em edição póstuma¹³. Ele resgata, na literatura nacional, o que Romero deixara de lado: a questão estética. Embora o fator da manifestação de nacionalidade esteja, ainda, a balizar o seu texto, Veríssimo coloca o *corpus* literário nacional em confronto, também, com o seu o valor estético, principalmente quando trata de Machado de Assis. A questão do método, tão imprescindível para Sílvio Romero, passa a não ser mais um problema. Veríssimo tem claro para si em que termos irá construir a sua “História”:

Confesso haver hesitado na exposição da marcha da nossa literatura, se pelos gêneros literários, poesia épica, lírica ou dramática, história, romance, eloquência e que tais, consagrados pela retórica e pelo uso, ou se apenas cronologicamente, conforme a sequência natural dos fatos literários. Ative-me afinal a este último alvitre, menos por julgá-lo em absoluto o melhor que por se me atoa-lhar o mais consetâneo com a evolução de uma literatura, como a nossa, em que os fatos literários, mormente no período de sua formação, não são tais e tantos que lhes permitam a exposição e estudo conforme determinadas categorias.¹⁴

A favor de uma primeira noção de tradição literária e de uma literatura *empenhada*, a ser adotada, posteriormente, por Antonio Candido, como ainda veremos, Veríssimo divide a sua história da literatura em dois períodos: colonial e nacional. Para estabelecer os dois períodos, os critérios de classificação são três: primeiro, durante o período colonial, brotaria o nativismo; em seguida, o nacionalismo; com o Romantismo, emancipado politicamente o Brasil de Portugal, surgiria a literatura propriamente nacional.

É no período colonial em que as questões do nativismo e do nacionalismo são fatores importantes de classificação para Veríssimo. Entretanto, ele já separa o que são “manifestações” literárias isoladas do que ele considera “reais esforços” para a constituição de uma tradição literária genuinamente brasileira, o que, futuramente, Antonio Candido sistematizará para a construção de sua *Formação da literatura brasileira*¹⁵. Exemplificando, Pe. Antonio Viera e Gregório de Matos encaixar-se-iam nos eventos isolados, “manifestações

¹² *Ibidem*, p. 135.

¹³ VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

¹⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Itatiaia. 1975.

literárias”, enquanto a plêiade mineira seria o melhor exemplo de um empenho na configuração de uma tradição literária brasileira por excelência.

No contrapé de Sílvio Romero, Veríssimo praticamente desconsidera os fatores externos, a literatura brasileira vista como produto de uma miscigenação, como formadores da literatura, principalmente o índio e o negro:

Absolutamente se não descobriu até hoje, mau grado as asseverações fantasistas e gratuitas em contrário, não diremos um testemunho, mas uma simples presunção que autorize a contar quer o índio, quer o negro, como fatores da nossa literatura. Apenas teriam sido mui indiretamente como fatores da variedade étnica que é o Brasileiro. (...) Há bons fundamentos para supor que os primeiros versejadores e prosistas Brasileiros, eram brancos estremos, e até de boa procedência portuguesa. É, portanto, o português, com a sua civilização, com a sua cultura, com a sua língua e literatura já feita, e até com o seu sangue, o único fator certo, positivo e apreciável nas origens da nossa literatura.¹⁶

Em alguma medida, pode-se dizer que a questão da nacionalidade para José Veríssimo vai se diluindo à medida em que as questões estéticas passam a ser mais interessantes: enquanto a literatura do período colonial é valorizada pelas descrições da terra e sentimento nativista, distanciando-nos dos portugueses por esse “sentimento íntimo”, no que relembra Machado, de ser brasileiro, os românticos, já com a nação brasileira oficialmente separada da portuguesa, passam a ser valorizados mais pelas questões estéticas de seus textos do que por questões nacionalistas:

ao início da sua *História*, Veríssimo privilegia o critério “ideológico”, digamos, buscando apontar, para além da identidade linguística entre a literatura brasileira e a portuguesa, aqueles elementos que levariam à autonomia e diferenciação como já nacional; a partir do Romantismo, cuja literatura identifica como já nacional, no sentido de que já se procedera, não obstante a língua comum, à diferenciação entre a literatura brasileira e a portuguesa, adota um critério “estético” de avaliação literária. Nativismo e nacionalismo, critérios utilizados para a literatura do período colonial, ele os constatava pela presença, nos textos literários, de assuntos e temas da natureza, utilizando-se, pois, dos índices de nacionalidade literária que tinham marcado o nacionalismo romântico (...). Como critério “estético” que pretende utilizar para a abordagem da literatura a partir do Romantismo, Veríssimo apela, por sua vez, para um impressionismo retórico, com o qual pretende dar conta da literatura brasileira a partir do Romantismo: ele passa a ocupar-se do “escritor vernáculo, numeroso, diserto e elegantíssimo”.¹⁷

Assim como Romero¹⁸, Veríssimo percebe o grande escritor do Romantismo em José de Alencar. Quanto ao que nos interessa mais de perto, é com Alencar que conceitos como

¹⁶ *Ibidem*, p. 36.

¹⁷ WEBER, *op. cit.*; p. 82.

¹⁸ “[José de Alencar] Foi incontestavelmente, ao lado de Gonçalves Dias, uma das duas mais altas figuras do romantismo brasileiro (...). Tendo a preocupação constante da formação duma literatura nacional, preparou-se convenientemente para contribuir para ela.” ROMERO, *op. cit.*, p. 74.

“regionalismo”, “ruralismo”, “sertanejo” começam a figurar nas historiografias literárias dos dois críticos. Talvez esses termos ainda nem fossem muito claros para os críticos, mas enquanto retratos das facetas brasileiras, começavam a aparecer como categorias, ou como gêneros romanescos.

Incluído nos prosadores da segunda geração romântica, José de Alencar figura como o principal nome do que o autor chama, à falta de um nome melhor, de “naturalismo”, em virtude, principalmente, da afeição de Alencar ao indianismo. Para Veríssimo¹⁹, Alencar foi “o primeiro dos nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância”. Veríssimo percebe melhor que Romero o esforço de Alencar em retratar, à sua maneira, todas as facetas do Brasil. Junto ao índio está a natureza selvagem, via um “idealismo indispensável para o tornar simpático”²⁰. Aquilo que aos nossos olhos contemporâneos pesa à pena de Alencar, o esforço de europeizar o indígena, era indispensável tanto à óptica romeriana, como à da crítica em geral do fim do século XIX.

Comentando a vasta produção alencariana, Veríssimo chega ao que ele chama de “romance da vida mestiça brasileira”, retratando a província, o sertanejo, com

sua paisagem, os seus moradores, os seus costumes, as suas atividades peculiares. (...), essa vida é contada não conforme uma visão natural das coisas, mas segundo o conceito que já fora confessadamente o do *Guarani*, ‘um ideal que o escritor intenta poetizar’ e cuja prática o arrasta como em todos eles a frioleiras ou a monstrosidades de imaginação e de estética.²¹

Ao contrário de Romero, que desfia elogios aleatórios a Alencar, Veríssimo consegue perceber os altos e baixos dentro do projeto alencariano:

Como quer que seja o melhor de sua obra literária, é justamente a anterior a este período, *O Guarani*, *As minas de prata*, as novelas de 1860, *Lucíola*, *Diva*, *Iracema*. Há nas que vêm após aquela crise um gosto malsão do extravagante, mesmo do monstruoso, uma afetação do desengano e de desilusão, que lhe revê a chaga da alma malferida. *O Gaúcho*, *Til*, *A pata da gazela* e ainda *O tronco do ipê* são disso documento.²²

O crítico deixa muito claro que Alencar não figura entre os grandes nomes só por méritos puramente estéticos. Ele merece o lugar que tem pelo empenho e persistência em promover a literatura nacional – e aí entra o nacionalismo como critério de valor –, em retratar o Brasil via literatura, construindo uma tradição literária com motivos absolutamente

¹⁹ VERÍSSIMO, *Op. Cit.*, p. 274

²⁰ *Ibidem*, p. 276.

²¹ *Ibidem*, p. 281.

²² *Ibidem*, p. 285.

nacionais. E nessa perspectiva, a questão do regionalismo começa a se configurar primeiro como uma *possibilidade* de representação do (ou de um) brasileiro.

De certa forma, mesmo no século XX, esse reconhecimento do esforço alencariano em mapear o país fará com que certos títulos do autor não caiam no esquecimento. Em maior ou menor grau, os críticos, tanto do século XIX como do século XX, Antonio Candido e Alfredo Bosi, por exemplo, percebem que, além ou apesar do bom romancista, há um esforço deliberado de Alencar de, através da sua literatura, mapear o Brasil, o que explicaria, até certo ponto, o grande êxito do romancista. O projeto político do escritor José de Alencar, declarado no prefácio de *Sonhos D'ouro*²³, é transpor nos seus livros retratos, pinturas literárias do que é, em sua totalidade, o Brasil do século XIX.

De fato, como veremos mais adiante, os críticos do século XX observarão que esse intento nem sempre dá certo. Mas há um reconhecimento por essa empresa alencariana de retratar o Brasil nos seus romances. O esforço, somado à maior destreza narrativa, se comparado aos outros romancistas do Romantismo, é requisito suficiente para destacar o nome de Alencar ainda hoje. Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido explora bastante as diversas facetas de Alencar, como um escritor que transitou em diversos ambientes, sendo principalmente um escritor “adulto”, nas palavras de Candido, revelando um “sociólogo implícito” ao escritor²⁴. Esse trânsito entre os níveis sociais, segundo Candido, confere densidade narrativa aos romances de Alencar.

Entretanto, apesar dessa opção de Candido, de redividir José de Alencar de outra forma, a crítica observou que Alencar transitou, em suas narrativas, principalmente entre os mundos urbano e agrário. Fazia parte do seu projeto autoral, na medida em que queria “apanhar” o Brasil pela literatura, tratar das diferenças entre esses dois estilos de vida. Enquanto *O sertanejo*, *O til*, *O tronco do Ipê* e *O Gaúcho* retratam um estilo de vida rural, os romances urbanos se destacam por retratarem a sociedade burguesa do Segundo Reinado. Acrescentado a essa dicotomia, há, ainda, o Alencar indianista, que recriava a nossa idade média com índios altamente idealizados.

Quanto ao que nos interessa até agora, o sertanismo de Alencar foi, tanto para Romero como para Veríssimo, mais uma das possibilidades do escritor. Ambos não aprofundam

²³ “Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo.” ALENCAR, José. *Sonhos d'Ouro*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>. último acesso em 22 de julho de 2010.

²⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Itatiaia. 1975. p. 226.

nenhuma análise sobre o tema, mas é visível que os outros escritores que caminharam por essa estética regionalista do período aparecem, quase sempre, em comparação a Alencar.

Aos olhos dos críticos contemporâneos ao século XIX, Alencar é unanimidade: mais do que qualquer outro escritor que tenha romanceado o “sertão”, o seu esforço de pintar o Brasil foi aquele melhor realizado, nos moldes românticos. Alencar tem reconhecidos, enfim, pela crítica, o trato estético e o empenho que lhe rendem mais elogios do que críticas.

Ainda pensando o Romantismo por seus contemporâneos, tanto Romero como Veríssimo percebem outros escritores que se movem nessa estética rural. José Veríssimo assinala Bernardo Guimarães como o criador do romance sertanejo/regional:

Mas ao contrário do que se devia esperar de escritor tão familiar com o ambiente que lhe fornecia os temas, não se lhe apura nas obras a imagem exata, seja na sua representação objetiva, seja na sua idealização subjetiva. Em toda obra romântica de Bernardo Guimarães será difícil escolher uma página que possamos citar como pintura ou expressão exemplar do meio sertanejo. Teve ele ambições mais altas que esta pintura de gênero (...) ²⁵.

Sílvio Romero, por sua vez, não destina nem mesmo um “verbete” a Bernardo Guimarães. Apesar de citá-lo inúmeras vezes ao longo dos cinco tomos de sua *História*, coloca-o como êmulo, “muito inferior” ²⁶, de Alencar.

Como “últimos românticos” e precursores do naturalismo, Veríssimo ²⁷ coloca Visconde de Taunay e Franklin Távora. Embora perceba a inferioridade de ambos frente a Alencar, Veríssimo ressalta o esforço de Taunay em cantar o Brasil, apesar da “origem estrangeira” ²⁸, e a nobre e sincera ambição de Távora em promover a literatura nacional ²⁹.

Veríssimo percebe em *Inocência* mais do que uma “representação esteticamente verdadeira, ao mesmo tempo singela e forte, do sertão e da vida sertaneja no Brasil central” ³⁰. Para ele, foi Taunay quem escreveu o primeiro romance realista, “no exato sentido do vocábulo” ³¹. Mas, lamenta, apesar de toda excitação em torno de *Inocência*, Taunay não conseguiu repetir o feito com seus outros livros.

Por Franklin Távora, aparentemente, Veríssimo não nutria muita simpatia. Critica o apelo bairrista e a oposição a Alencar ³², mas reconhece a literatura de Távora como também

²⁵ *Ibidem*, p. 295.

²⁶ ROMERO, Op. cit.; p. 103.

²⁷ VERÍSSIMO, Op. cit.; p. 330.

²⁸ *Ibidem*; p. 324.

²⁹ *Ibidem*; p. 328.

³⁰ *Ibidem*; p. 325.

³¹ *Ibidem*; p. 325.

³² *Ibidem*; p. 327.

empenhada em fazer literatura brasileira. Entretanto, Veríssimo considera que as obras de Távora, excessivamente pitorescas, “não se diferenciam essencialmente dos romances de Alencar da mesma inspiração, e menos ainda os excedem em merecimento. São-lhes antes somenos como imaginação e estilo.”³³. O crítico ainda acredita ser absolutamente infeliz a ideia de Távora de repartir a literatura brasileira em “literatura do norte” e “literatura do sul”, uma vez que ia na contracorrente do nacionalismo romântico, que pretendia cada vez mais abarcar todas as facetas do país em uma única literatura que representasse uma única nação.

1.2. O século XIX visto pelo século XX

A partir de 1880, de acordo com José Guilherme Merquior³⁴, a abolição da escravatura e a proclamação da república foram essenciais para acender a inquietação das massas urbanas, cada vez maiores. Os limites tênues que delimitavam romantismo, naturalismo e realismo foram um substrato muito fecundo para a prosa de ficção devido justamente à “pluralidade de estilos”³⁵. Essa inquietação, principalmente com o embrião de uma classe média que vinha se formando, não desaparecerá, uma vez que esses novos setores urbanos lutarão avidamente por status, para ascender social e politicamente. No exercício das letras, a estética pós-romântica

quer pela sofisticação da linguagem (parnasianismo, impressionismo, simbolismo), quer pela intelectualização do conteúdo (romance naturalista, cheio de pretensões “científicas”), exercia uma função heráldica, hierarquizante, conferindo status aos talentos de estirpe média e pequeno-burguesa.³⁶

Para Antonio Candido³⁷, por sua vez, o Romantismo foi o grande responsável pela emancipação e pela formação de fato de uma literatura genuinamente brasileira. Para ele, a autonomia da literatura brasileira em relação à portuguesa, a essa altura da história, já é ponto vencido, considerando a formação de uma literatura brasileira que se forma a partir do século XVIII. Candido percebe que o Romantismo já se sabia brasileiro, e que o esforço nacionalista de um Sílvio Romero, por exemplo, já em fins do século XIX, em compilar nomes e catalogar obras, no labor de avolumar a nossa bagagem literária de então, não caberia mais em uma

³³ *Ibidem*; p. 328.

³⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

³⁵ *Ibidem*; p. 101.

³⁶ *Ibidem*; p. 107.

³⁷ CANDIDO. Op. cit.

discussão do século XX.

Interessa para ele, na sua *Formação*, voltar-se para o início de uma literatura propriamente dita, “como fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa”:

Tudo depende do papel dos escritores na formação do sistema. Mas o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, pressupunha também, como ficou dito, que o valor da obra dependia do seu caráter representativo. Dum ponto de vista histórico, é evidente que o conteúdo brasileiro foi algo positivo, mesmo como ponto de apoio à imaginação e músculos à forma. Deve-se, pois, considerá-lo subsídio de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como critério, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão.³⁸

Candido destaca dois aspectos básicos do Romantismo: nacionalismo (nativismo somado ao patriotismo) e o romantismo propriamente dito, como miragem da Europa³⁹; sendo que o nacionalismo foi o “espírito diretor que animava a atividade geral da literatura.”:

Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata – afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular.⁴⁰

Não há, de acordo com Antonio Candido, melhor exemplo disso do que o índio retratado pelos românticos. Gonçalves Dias e José de Alencar conseguiram somar nas suas figuras indígenas o nativismo que lhes conferia o aval de “escritores brasileiros” (retomando ainda moldes de Romero e Veríssimo) e, ao transformar seus personagens em homens dignos de qualquer corte, adicionaram-lhes o “romantismo propriamente dito”, espelho dos europeus. Os modos de um europeu em pele parda brasileiríssima: eis o cavaleiro medieval que nos faltava.

Quanto ao regionalismo no Romantismo, percebamos o movimento que Candido faz. Primeiro, tece diversas considerações acerca do romance brasileiro, afirmando que ele nasceu regionalista e de costumes e que por muito tempo teremos somente enredos e tipos⁴¹. Embora o romance do século XIX, na Europa, seja o gênero burguês e urbano por excelência, os românticos brasileiros, ao importar tal gênero, conseguiram, à sua maneira, usá-lo como seu principal “veículo” para exprimir “a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades

³⁸ *Ibidem*; p. 28.

³⁹ *Ibidem*; p. 16.

⁴⁰ *Ibidem*; p. 15.

⁴¹ *Ibidem*; p. 111-113.

expressivos do século XIX.”⁴².

É no romance que o ideal romântico-nacionalista brasileiro encontra a linguagem mais eficiente para criar a expressão do país novo, mesmo que isso não se realize nos moldes dos romances europeus. Ainda que, de acordo com a visão de Candido, só com a maturidade de Machado de Assis tenhamos mais do que enredos e tipos, a esses elementos básicos, desde nossos primeiros romancistas, soma-se uma consciência cada vez mais afinada do quadro geográfico e social brasileiros. É nesse sentido que Candido afirma que nosso romance nasceu regionalista e de costumes, pois, de certa maneira, sempre se deteve mais nas descrições dos tipos humanos e nas formas de vida social nas cidades e campos:

Assim, pois, três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva, a figura dominante do período, José de Alencar, passou pelos três e nos três deixou boas obras: *Lucíola*, *O Sertanejo*, *Iracema*. E é esse caráter de exploração e levantamento – não apenas em sua obra, mas nas dos outros – que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de nacionalismo literário, (...). Por isso mesmo, o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar o país.⁴³.

Entretanto, o autor percebe que essa ânsia de “apalpar o país” acaba, até pelo próprio nacionalismo canhestro, de aproximar nosso romantismo muito mais do exótico do que do “real”, apesar do esforço pela verossimilhança. O senso de dever literário não bastou para compor grande literatura. Assim, Candido acredita que o sabor do que era mais exótico para o homem da cidade foi o que pesou mais na balança.

Nesse sentido, o crítico ressalta duas direções: indianismo e regionalismo. Uma vez que a realidade rural era muito mais próxima dos leitores do que a realidade indígena, não era possível aos escritores românticos fantasiarem tanto o sertanejo como fizeram com o índio. O crítico ressalta que, dessa maneira, o regionalismo acabou sendo marcado por uma espécie de “ambiguidade”, que Candido acredita existir pelo e no esforço da verossimilhança, com os escritores oscilando entre fantasia e fidelidade, paradoxalmente artificializando um gênero baseado em uma realidade mais geral e mais própria do país. Criar uma realidade rural nos moldes românticos e que, ainda assim, fosse verossímil exigia muito mais do escritor do que qualquer realidade “primitiva”, dada essa proximidade ao que era rural:

daí a ambiguidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o

⁴² *Ibidem*; p. 109.

⁴³ *Ibidem*; p. 114.

escritor a oscilar entre fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país.⁴⁴

Em linhas gerais, o regionalismo romântico ficou mais como “pano de fundo”, na tentativa um tanto que fracassada de fazer transparecer que o que realmente importava era o problema humano, a despeito de todo pitoresco⁴⁵. Ao contrário, segundo Candido, do regionalismo que viria em seguida (a chamada “literatura sertaneja”, que tende a anular o aspecto humano, beneficiando um pitoresco que engloba inclusive o humano, colocando-o também em tom de exotismo), o regionalismo romântico foi a manifestação por excelência daquela pesquisa do País, vista como um instrumento de descoberta, amarrando o escritor à representação de um meio pouco estimulante⁴⁶.

Em Alencar, Candido vislumbra, dentre todas as qualidades do autor, dois tipos de regionalismos. Em *O Gaúcho* e *O Sertanejo* aparece um regionalismo descritivo da vida e do homem nas regiões mais afastadas do centro do país. Com *O tronco do ipê* e *Til*, Alencar inaugura o que Candido chama de romance fazendeiro, descrição da vida rural já marcada pelas influências urbanas⁴⁷. Os personagens dos primeiros romances, segundo Candido, juntamente com Peri, compartilham espaços na galeria dos heróis alencarianos e, normalmente, nesses romances do sertão, Alencar sempre apela para o final feliz, como se assim ressaltasse a fibra heroica das personagens. Como o foco de Antonio Candido é contemplar autores muito mais pelas questões estéticas das obras, o regionalismo de Alencar, embora muito bem apresentado, não recebe maiores atenções, uma vez que não é o que há de melhor, a seu ver, na literatura alencariana.

Nesse mesmo movimento de retratar o país, Candido, referindo-se à questão regionalista, indica ainda outros autores, que nos interessam sobremaneira. Bernardo Guimarães é definido por Antonio Candido como um “contador de causos”. Seguindo a esteira alencariana das personagens-tipo, diz ele, podemos pensar que “o eixo da sua obra são algumas constatações decisivas, quer psíquicas, quer sociais, condicionadas principalmente pela observação da vida sertaneja.”⁴⁸. É pela observação que a narrativa começa a se estruturar. O autor capricha para situá-las com seu apurado senso topográfico e social, bem característico dos românticos. Entretanto, essa natureza apresentada pelo romancista é uma

⁴⁴ *Ibidem*; p. 116.

⁴⁵ *Ibidem*; p. 212.

⁴⁶ *Ibidem*; p. 117.

⁴⁷ *Ibidem*; p. 222.

⁴⁸ *Ibidem*; p. 238.

natureza não mais virgem e intocada, mas uma natureza ajustada pelo homem, em que há lugar para a casa, o caminho, a roça⁴⁹. Bernardo Guimarães seria um bom contador de histórias, diz Candido, apesar de o crítico acreditar que ele não tinha uma força imaginativa acentuada como Alencar. Ainda assim, afirma Candido também, se mantinha fiel aos preceitos do Romantismo e que criava um regionalismo a contento.

Assim como Bernardo Guimarães, Visconde de Taunay era um homem da cidade que viajava pelo sertão: “viajava de lápis na mão, registrando as cenas de viagem em desenhos de ‘ingênuo paisagista’, como se qualifica.”⁵⁰. Taunay considerava-se melhor que Alencar, pois, ao contrário dele, conhecia a natureza viva, não “do fundo do seu gabinete”⁵¹. Entretanto, Candido acredita que a literatura de temática rural não é seu forte. *Inocência*, seu livro mais expressivo de temática rural, é, ainda assim, um grande acerto. O crítico acredita que Taunay é um bom continuador de Macedo e do Alencar de romances de costumes⁵².

Pertencente à chamada “Escola do Recife”, Franklin Távora, de outra parte, pretendia, no dizer de Candido, construir uma literatura nordestina: dizia que norte e sul eram irmãos, entretanto, diferentes. De certo modo, segundo Candido, traía a grande tarefa romântica de definir literatura nacional⁵³. Távora foi o primeiro “romancista do nordeste”, abrindo caminho para essa linhagem que culmina com os escritores de 1930. Entretanto, apesar de ser, para o crítico, o “fundador de uma das correntes mais poderosas do nosso romance, não é um grande escritor.”⁵⁴.

Candido crê que Távora sabia da importância de um levantamento regional e que, ao contrário de outros românticos, ele tinha uma demarcação de tempo e espaço que fugia aos moldes fantasiosos. Assim como censurava Alencar por este não conhecer o cenário geográfico de seus livros, Távora não expandia seus horizontes, mas os conhecia como a palma da mão. Apesar de Candido reconhecer que Távora de fato tentava retratar esse conhecimento exato nos seus romances, não há dúvidas para o crítico de que o escritor tentava construir uma visão ideal da realidade, selecionando os aspectos que conduziam a uma noção ideal de natureza, colocando quase sempre os personagens em planos ideais, com qualidades ou defeitos acima ou abaixo da norma⁵⁵.

⁴⁹ *Ibidem*; p. 239.

⁵⁰ *Ibidem*; p. 307.

⁵¹ *Ibidem*; p. 310.

⁵² *Ibidem*; p. 314.

⁵³ *Ibidem*; p. 299.

⁵⁴ *Ibidem*; p. 304.

⁵⁵ *Ibidem*; p. 302.

Para Candido, a importância de Távora consiste em perceber o valor da sua realidade local, que é, muito mais do que um relevo, uma geografia. Em cada localidade se configura um complexo de problemas sociais; é função também da literatura não apenas fantasiar, mas fazer “‘o romance verossímil, possível’, que tentava, por meio da história e dos costumes, representar ‘o homem junto das coisas (...).’”⁵⁶.

Entretanto, Távora não teria percebido, no entender de Candido, que a literatura consiste muito mais na coerência interna (personagens e ambiente) do que externa (autor e ambiente). É por isso que Alencar, no julgamento de Candido, é o grande nome do Romantismo, em termos regionalistas, pela capacidade de criar um mundo autônomo, “que não viola necessariamente o mundo real, mas sem dúvida o transcende e envolve.”⁵⁷.

Já Lucia Miguel-Pereira, em *Prosa de ficção*⁵⁸, acredita que para se estudar a literatura brasileira produzida entre o final do século XIX e o começo do século XX é indispensável um certo “relativismo histórico”. Segundo a autora, a literatura brasileira mal se firmava nas pernas como tal, enquanto o mundo já se via às voltas com grandes nomes da literatura. O estudo de Miguel-Pereira é um recorte histórico da literatura brasileira, de mais ou menos 50 anos, entre os anos de 1870 a 1920, que representa o período mais fértil, diria ela, da nossa ficção até então.

Estimulada pela Proclamação da República, Abolição da escravatura e pelo aumento populacional das incipientes cidades, há uma crescente efervescência urbana no período. Ela foi fundamental para um fortalecimento da nossa consciência cultural e literária. Mas, por mais rico que tenha sido para a ficção brasileira o período de 1870 a 1920, Miguel-Pereira acredita que apenas Machado de Assis pode ser colocado em paralelo com os grandes nomes da literatura mundial. Aos demais, “é indispensável o socorro do relativismo histórico.”⁵⁹.

Para Lúcia Miguel-Pereira, estaria aí o risco de dar apreço excessivo a livros que valem somente como documento. Para a autora, é fato que éramos um povo velho habitando pátria nova, explicação para a rápida assimilação do romantismo: o indianismo, por exemplo, que aparentemente parece ser um movimento antieuropeu, numa tentativa de criação do especificamente nacional, seria na verdade a tentativa de criar a nossa própria história

⁵⁶ *Ibidem*; p. 303.

⁵⁷ *Ibidem*; p. 304. Ainda: sabemos, todos, que Candido faria uma revisão futura de suas posições sobre o regionalismo, em textos como “*Literatura e subdesenvolvimento*” (In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989), por exemplo.

⁵⁸ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira. Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

⁵⁹ *Ibidem*; p. 19.

medieval, e os estudiosos, a seu ver, seriam unânimes em aceitar que os índios foram os cavaleiros que nos faltaram⁶⁰. Curiosamente, essa classificação de uma suposta idade média revisitada é frequentemente atribuída aos regionalistas.⁶¹

É um nacionalismo que se quer independente, mas que, na contramão, expõe seu caráter europeu. Segundo a autora, essa postura será a responsável pela atitude de “turista” dos regionalistas, sem muita preocupação em disfarçar o exotismo. Pelo contrário: é pela exposição do peculiar, aparentemente nacional, que se exalta, justamente, o exótico, “bom para europeu ver”⁶².

Lúcia Miguel-Pereira acredita que isso se deveu ao fato de a literatura não ter surgido espontaneamente no Brasil, não ter sido, enfim, uma necessidade íntima de expressão de um povo. Foi fruto de uma imitação de padrões culturais europeus, que queria achar, nos moldes românticos, o “tipo brasileiro” *via* literatura, quando o que deveria ocorrer naturalmente é que o sentimento local precedesse ao nacional. Estaríamos na contramão do que seria uma “ordem natural das coisas”, segundo a autora: quando buscamos o nacional pelo local, descobrimos tardiamente o regionalismo, nessa procura pelo que seria o nosso brasileiro.

Para a estudiosa, o prestígio crescente das cidades, curiosamente, foi o que conseguiu, em alguma medida, “definir” a tendência da literatura regionalista nesse período de transição entre os séculos XIX e XX (de 1870 a 1920). Um certo regionalismo romântico, antes difuso e generalizado, que vinha na esteira da busca pelo brasileiro, no padrão alencariano, começou a formar um gênero mais delimitado, que estudava o povo do interior do país, marcadamente diferenciado, pela linguagem e hábitos, das populações urbanas, cada vez maiores, e dos estrangeiros. As obras que datam dessa época se identificam por dois traços comuns: “o intuito de observar e a feição regionalista.”⁶³.

Delimitando o alcance do regionalismo, Lúcia Miguel-Pereira acredita que lhe pertenceriam as obras cuja finalidade seria

a fixação de tipos, costumes e linguagens locais. São obras que perderiam a significação sem esses elementos exteriores, marcados por hábitos e estilos de vida

⁶⁰ *Ibidem*; p. 21.

⁶¹ Ver também: GALVÃO, Walnice Nogueira. *Insidiosa presença*, In: *Saco de gatos*; Ensaios críticos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 35-41. Nesse ensaio a autora destaca que essa questão medieval foi melhor representada pelos regionalistas, culminando com os autores da geração de 30.

⁶² É instigante, aliás, percorrer as páginas de *Prosa de ficção* que tratam do regionalismo para se ver o rendimento da percepção de Lúcia Miguel-Pereira, quando acentua a sobreposição da paisagem à personagem, ou a linguagem “típica”, dialetal, em oposição à norma culta. Com essa percepção, ela abre, com certeza, todo um campo para a investigação do significado, no Brasil, do regionalismo.

⁶³ *Ibidem*; p. 175.

diferenciados dos que imprime a civilização niveladora. Assim entendido, no início do período aqui estudado (de 1870 a 1920), o regionalismo se limita e se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco, que se convencionou chamar de ‘cor local’⁶⁴.

É nessa tendência, ainda em definição e na contramão do romantismo ainda em voga, que Franklin Távora levantaria a bandeira da “literatura do norte”. Ele acreditava que o norte não havia sido invadido tanto pelo estrangeiro, como acontecia com o sul. Seria, então, na visão dele, o lugar propício para a formação de uma literatura genuinamente brasileira⁶⁵.

A questão do regionalismo, nesse período de transição, como define a autora, pode ser percebido como uma acentuação da cor local — o romance brasileiro do norte surgindo como uma tentativa de diferenciação do tipo colonizador, urbano. Assim como o romance de Visconde de Taunay, *Inocência*, que representa, para a autora, a semente instintiva do regionalismo pós-romântico.

Alfredo Bosi, de sua parte, com a sua *História concisa da literatura brasileira*⁶⁶, publicada na década de 1970, traz a público um manual de consulta rápida. Para ele, a história da literatura brasileira se desenha por um mesmo processo que desenhou o Brasil, um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas. Bosi afirma que nossos três primeiros séculos são a soma dos códigos literários europeus e os nossos conteúdos coloniais, conferindo-nos um caráter híbrido desde o início. Fechando a primeira incursão da sua *História concisa*, Bosi afirma que o que ele chama de processo colonial foi o que condicionou nossas reações de ordem intelectual, ao lado da mestiçagem, “núcleo do nosso mais fecundo ensaísmo social de Sílvio Romero a Euclides, de Oliveira Viana a Gilberto Freyre.”⁶⁷.

O período romântico explicado por Bosi tem um cenário de Brasil “egresso do puro colonialismo, [que] mantém as colunas do poder agrário: o latifúndio, o escravismo, a economia de exportação. E segue a rota da monarquia conservadora após um breve surto de erupções republicanas, amiudadas durante a regência.”⁶⁸.

O autor acredita que, apesar de todas as diferenças, nossos intelectuais da época formaram “configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência europeia dava a seus conflitos ideológicos.”⁶⁹. Disso, teríamos os exemplos mais expressivos nos melhores

⁶⁴ *Ibidem*; p. 175.

⁶⁵ *Ibidem*; p. 50.

⁶⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix. 2001.

⁶⁷ *Ibidem*; p. 11-13.

⁶⁸ *Ibidem*; p. 92.

⁶⁹ *Ibidem*; p. 92.

escritores. Nessa introdução sobre o romantismo, somente Alencar é citado, com o romance urbano e o romance regionalista, a contrapor “a coragem do sertanejo às vilezas do cidadão”⁷⁰

Quando começa a tratar da ficção romântica, Bosi afirma que a tentação de um esquema evolucionista, que ingenuamente poderia levar o historiador a escolher para critério tipológico os ambientes urbano e campesino, não dá conta dos tempos díspares entre campo e cidade. Para o autor, esse movimento de geografias é resultado da própria dispersão de tempo e espaço em que viviam nossos escritores. E não implica, necessariamente, em qualquer tipo de aprimoramento da técnica ficcional. Por isso, o autor considera, na sua escala de valor, que a obra será tanto mais válida esteticamente quanto o seu autor souber usar a liberdade que o contexto histórico, social e psicológico lhe permitirem. Por isso, o lugar de centro (e isso é unanimidade entre todos os autores estudados), durante a vigência dos padrões românticos, pertence a Alencar.

O foco de Alfredo Bosi, no que tange à literatura de Alencar, é bastante amplo. Tenta compreender o movimento do romancista como um todo, na empresa de retratar o Brasil. Entretanto, Bosi acredita que o Brasil de Alencar, principalmente pelos exemplos indianistas e sertanejos do autor, é um Brasil idealizado, “uma espécie de cenário selvagem onde, expulsos os portugueses, reinariam capitães altivos, senhores do barão e cutelo rodeados de sertanejos e peões, livres sim, mas fiéis até a morte.”⁷¹.

Na esteira de Alencar, Bosi coloca os que ele chama de “sertanistas”: Bernardo Guimarães, Taunay, Távora. Entretanto, devido à forma como esse sertanismo nasceu no romance brasileiro – do contato da cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, arcaico –, o crítico acredita que o resultado é quase sempre uma prosa híbrida, sem um real espelhamento da vida agreste, pois presa aos modelos estéticos do prosador. A situação sempre é forjada, falsificada. Por essas razões, Bosi crê que o regionalismo dos românticos está fadado a ser literatura de segundo plano, por ter mais valor documental do que literário.

Em linhas gerais, para o crítico, Bernardo Guimarães foi o mais romântico dos três. Acreditava resolver a questão do hibridismo por meio de uma linguagem “ingênuas”, de acordo com o que os homens da cidade achavam sobre o campo. Franklin Távora exerceu mais uma vocação para historiador do que romancista, pelo menos no âmbito regionalista. Já Taunay, por sua vez, é descrito como “homem de pouca fantasia, muito senso de observação” e, por isso, o mais capaz de dar ao regionalismo romântico sua versão mais sóbria: “no âmbito

⁷⁰ *Ibidem*; p. 92.

⁷¹ *Ibidem*; p. 138.

do nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições (...).”⁷².

Num plano histórico, e encerrando Alfredo Bosi, ele acredita que “O regionalismo então servia, como tem servido, de documento e protesto.”⁷³.

Para José Maurício Gomes de Almeida, autor de *A tradição regionalista no romance brasileiro*⁷⁴, Visconde de Taunay foi o único que conseguiu um romance bem sucedido nesse período de transição e indefinição. Ele reconhece também o esforço da “elaboração” de Franklin Távora, mas acredita que haja mais contradições que realizações de fato⁷⁵. Embora Almeida acredite que Taunay não abandone de todo a idealização romântica, em *Inocência* a observação, a experiência direta tão almejada, mas não atingida, por Franklin Távora estão presentes: há uma intenção descritiva daquela realidade sertaneja, que visa a introduzir o leitor no mundo do sertão⁷⁶. Ao contrário de Alencar, Taunay quer reportar o meio natural do cerrado, enquanto o romântico Alencar coloca as descrições em função das suas exigências dramáticas.

A dimensão regionalista de *Inocência* está nessa preocupação documental dos elementos da realidade sertaneja que o autor incorpora à narrativa, principalmente no que tange à linguagem. Segundo Gomes de Almeida, uma “hesitação estética” fez com que os termos regionais apareçam sempre devidamente grifados, ou com notas explicativas de pé de página. Essa preocupação em deixar graficamente marcado no texto o “exótico” é para separar o vocabulário que não pertence ao universo do narrador (que é o mesmo do escritor). Entretanto, no caso das notas de pé de página, o crítico afirma que, embora as explicações pudessem ser incorporadas ao corpo da narrativa, essas notas não comprometem, uma vez que inclusive poupam de comentários inúteis.

O interesse que se acentuou sobre o sertanismo, após a concretização inexorável da “urbanocracia”⁷⁷, revela o anseio, num país de cultura importada, de valorizar os elementos

⁷² *Ibidem*; p. 145.

⁷³ *Ibidem*; p. 147.

⁷⁴ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé. 1981.

⁷⁵ *Ibidem*; p. 71-85.

⁷⁶ *Ibidem*; p. 90.

⁷⁷ “1888 é o marco divisório entre duas épocas — o instante talvez mais decisivo da nossa evolução de povo. A partir desse momento a vida brasileira desloca-se nitidamente de um polo a outro, com a transição para a ‘urbanocracia’ que só de então em diante se impôs completamente.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros nº 1. 6ª ed, Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p.43.

mais genuinamente nacionais. O brasileirismo, eco do indianismo romântico, permaneceu vago na fantasia do regionalismo ortodoxo (cujo interesse era maior pelas anotações linguísticas, pela região e pelo coletivo), uma vez que o país invertia a balança das populações de rurais para urbanas. Gomes de Almeida acredita que o melhor da nossa novelística regionalista se processa tardiamente, nos anos 1890, com Oliveira Paiva, Afonso Arinos e Valdomiro Silveira.

Sob tal aspecto, ainda nem bem exorcizado o fantasma do romantismo, diversas outras possibilidades de literatura vão se desenhando no cenário cultural brasileiro, com o surgimento de autores que se destacam, depois do primeiro passo romântico, como verdadeiramente regionalistas, pois criavam o regionalismo de forma legítima, viva e definitiva, já na esteira dos estudos sobre o folclore. Esse regionalismo buscou, desde o início, uma certa ingenuidade de estilo, afeiçoando-se à simplicidade das cenas e aos dialetos populares. Acredita-se que o regionalismo ganhou força justamente em virtude de uma certa opressão do movimento naturalista, citadino por natureza. Lúcia Miguel-Pereira, já o vimos – e a sua convicção é endossada por Gomes de Almeida –, acreditava que o peso crescente da vida urbana provocou uma certa evasão campesina: “os movimentos literários de valorização da natureza e da vida rural tiveram sempre, no correr da história, sua origem na cidade, durante períodos de urbanização intensa, e foram produto de escritores requintadamente citadinos.”⁷⁸.

Apesar dessa concordância com a posição de Miguel-Pereira, o autor acredita que esse enfoque que ele chama de “evasionista” não é suficiente. Para José Gomes de Almeida, somada a isso está a questão do resgate de um patrimônio ameaçado por essa crescente urbanocracia. Assim, o autor diz que são múltiplos os fatores que se somam à eclosão do regionalismo nessa virada de século, e que é fato comum, em quase todos os escritores, a influência do realismo e naturalismo, principalmente no que diz respeito à preocupação documental dos autores quanto aos meios físicos, sociais e linguísticos dos romances.

Entre os autores do período, José Maurício Gomes de Almeida destaca Manoel de Oliveira Paiva como um bom representante do regionalismo realista, com *Dona Guidinha do poço*, de 1891, provavelmente⁷⁹. Gomes de Almeida percebe uma certa influência naturalista, mas filtrada e despojada de qualquer excesso simplista. O cenário regional não é neutro, tem uma implicação direta na trama: o transcurso do tempo é referenciado pelas mutações

⁷⁸ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 113.

⁷⁹ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 114. Nesta página há uma análise do autor detalhada do romance.

ambientais. É a paisagem que indica efetivamente “a temporalidade dramática do romance”⁸⁰.

O que lembra, aliás, a apreciação desse romance por Lúcia Miguel-Pereira. Para ela, o autor apresentava um equilíbrio raro, entre a reconstituição do ambiente e o relevo dos tipos. A crítica acredita que é com Oliveira Paiva que começa a aparecer o regionalismo enaltecido do caboclo em simbiose com a vida, interpretação dos fatos e dos sentimentos, sem apoiar demasiadamente, sem forçar-lhe as consequências, o que seria marca de criador autêntico, equilibrando o conteúdo humano e o caráter descritivo.

Já Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu estudo sobre a “velha praga”⁸¹, refaz brevemente essa discussão sobre o regionalismo dos anos de 1880-1890, trazendo também à baila o Rio Grande do Sul como berço de um movimento regionalista, em moldes similares aos da Escola do Recife, a que Távora pertencia⁸². Para a autora, o regionalismo do período, tanto no norte como no sul, tinha um caráter compensatório em relação ao novo. Era uma resposta ao que viria no século XX, “ao urbano e ao cosmopolita”⁸³.

Parece simples, mas não é: o escritor regionalista parte do particular para o geral, de um homem e seu meio para os homens em geral. É o indivíduo como síntese do meio a que pertence, sobrepondo-se o particular ao universal, procurando ostensivamente o exótico. Esse exotismo é que o aproxima muito do abismo da caricatura, do pastiche, afirma Ligia Chiappini.

A questão dos autores de então, por esse foco exagerado sobre o exótico, é que:

certo, toda arte condensa e deforma, mas o regionalismo, pondo nas extremidades e nas peculiaridades seu acento tônico, erigindo estas em aspectos habituais e aquelas em manifestações únicas da personalidade, leva tão longe essa condensação que, devendo, por sua índole, ser simples e espontâneo, cai frequentemente num artificialismo quase teatral: a língua, os gestos, os sentimentos típicos demais emprestam às figuras aparência de atores. E a narrativa, que deverá ser fluente e fácil, torna-se ao contrário uma trabalhosa e trabalhada composição de estilo.⁸⁴

Os críticos aqui estudados são unânimes ao dizer que o maior esforço, principalmente de Alencar, foi o de criar uma literatura genuinamente brasileira. Uma literatura diferente da portuguesa, que abarcasse tudo aquilo que os romancistas românticos achavam que nos caracterizava enquanto povo, nação, Brasil. Frente a um território tão grande, com tantas facetas, diversas, antagônicas, únicas, há o esforço de chamar tudo de Brasil, e, em alguma

⁸⁰ *Ibidem*; p. 132.

⁸¹ LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *Velha praga? Regionalismo literário brasileiro*. In: PIZARRO, Ana (Org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 2. São Paulo: Memorial da América Latina, 1994.

⁸² *Ibidem*; p. 672-677.

⁸³ *Ibidem*; p. 670.

⁸⁴ PEREIRA, *Op. cit.*; p. 176

medida, é um esforço que nos assombra até hoje.

De um modo geral, Alencar é a grande unanimidade do século XIX. Será o nome de referência, talvez não tanto pela destreza literária, no caso do seu regionalismo, mas principalmente pelo seu projeto político enquanto autor brasileiro de, ao fazer literatura brasileira, fazer também a nação brasileira. Mais do que romances, ele queria escrever o Brasil. Dentro dos seus moldes e dos seus limites, talvez com menos consciência das dicotomias entre cidade e campo, sul e norte (com tudo que essas dicotomias implicam política e socialmente) que um Franklin Távora ou um Visconde de Taunay apresentavam, mas certamente um romancista mais consistente, inaugurou, de certa forma, o regionalismo no Brasil. Os outros dois autores, Távora e Taunay, talvez tenham concretizado melhor um caminho a ser seguido pelos próximos regionalistas do século XX, na medida mesma em que a crítica, em geral, considera que a virada de século, até meados dos anos 20, é um dos períodos mais férteis da nossa literatura, porque ocorre em plena transição de uma cultura colonial para uma cultura urbana, com suas nuances mais burguesas que, no período, começavam a se delinear.

1.3. O século XX: o fator Euclides da Cunha

Os primeiros anos do século XX espelharam muito bem esse caldo de cultura difuso que era o Brasil dos anos de 1880-1890. Até a década de 20, com o marco da Semana de Arte Moderna ocorrida em São Paulo, evento que nos libertou definitivamente para fazermos “literatura brasileira” sem precisar provar constantemente que podíamos ter uma literatura, a produção literária brasileira foi muito heterogênea e bastante fértil, como se experimentasse ainda as possibilidades do fazer literário. Ainda que antes já houvesse uma enorme variedade e uma produção literária bastante sólida, são nesses primeiros anos que uma nova possibilidade estética, já não mais atrelada a um certo e renitente idealismo romântico, começa a figurar entre nossa produção, virando os olhos mais realistas para um sertão possível. Nesse sentido, o conto, narrativa mais curta, foi a grande estrela dos nossos regionalistas desse período “pré-modernista”. Entretanto, o surgimento de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, somado ao lançamento posterior de *Urupês* (1918), de Monteiro Lobato, modificaram drasticamente a postura dos demais autores regionalistas: fora afinal vencido o maior obstáculo do regionalismo – a postura de turista, que preza pelo exotismo,

assumida pelos escritores.

É com Lobato que a primazia dos tipos humanos supera o pitoresco definitivamente, e n' *Os sertões* finalmente o sertanejo passa a ser “um forte”. Aqui, nos deteremos um pouco mais na análise do que representaram esses momentos para a mudança dos paradigmas regionalistas.

Neste ponto, é necessário fazer um movimento de reconhecimento do homem que escreveu uma das obras de maior envergadura da nossa literatura. Pois, embora *Os sertões* não seja um livro deliberadamente literário, sua publicação significou uma guinada na mudança dos paradigmas da literatura brasileira e, também, regionalista. *Os sertões* é um livro que se filia a uma tradição ensaística, que ganhava força no Brasil no final do século XIX: os ensaios de interpretação nacional. Apesar de o livro se pretender estritamente realista, um livro de ciência, “sua prosa dramática adquire, talvez por estar contida nos limites da realidade histórica, uma intensidade que não teria na ficção.”⁸⁵. Essa tradição ensaística, na tentativa de explicar o Brasil, aproxima Euclides da Cunha, com o projeto d' *Os sertões*, mais a Silvio Romero e a Alceu Amoroso Lima, por exemplo. É pelo discurso envolvente, de caráter híbrido de uma obra que se quer científica, que pode ser um “ensaio antropofísico”, na mistura de teorias positivistas, que vão falindo ao longo do processo narrativo, misto de erudição e lirismo, que *Os sertões* conseguiram influenciar a literatura posterior.

Homem público (e com uma morte trágica), Euclides da Cunha era engenheiro militar e com uma formação típica dos intelectuais do século XIX. Da Escola Militar provêm suas leituras sobre o positivismo, determinismo, evolucionismo. Comte, Darwin e Spencer são nomes-chave na formação do letrado, o que, nesse sentido, não difere da formação dos seus contemporâneos. As palavras de ordem eram abolicionismo e republicanismo, somados a ecos da revolução francesa e das guerras de independência norte-americanas. Toda a obra euclidiana está profundamente engajada nesse quadro de ideais, tentando, inclusive, uma correspondência entre a proclamação da república e a revolução francesa. Dois artigos de Euclides, intitulados “A nossa Venda”, examinam pela primeira vez os acontecimentos longínquos de Canudos. No primeiro artigo, há um embrião do livro, pois antes de falar da derrota da terceira expedição militar enviada a Canudos, em que o comandante da expedição, coronel Moreira Cesar, morre em combate, Euclides da Cunha disserta longamente sobre a geografia do lugar:

⁸⁵ LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: História de uma Ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968. p. 204.

Todavia, o artigo, publicado dez dias depois [da batalha], surpreendentemente quase não se refere ao aspecto guerreiro do episódio, dedicando-se antes a uma análise do meio geográfico. Detém-se no tipo de solo, no sistema de ventos, no clima, na vegetação, constrói uma teoria da seca endêmica naquela região, examina a hidrografia, dá destaque ao relevo e à topografia. Esses últimos fatores parecem ter sido muito importantes nas tomadas de decisão na guerra, bem como na dificuldade que as forças armadas oficiais encontraram. Só no fim alude aos homens que vivem naquele meio, para considerá-los como frutos óbvios dele, traçando uma rápida analogia entre sua revolta e a dos camponeses da Vendeia. (...).⁸⁶

O paralelo que o autor estabelece entre Canudos e a Vendeia deve-se a que, considerando a proclamação da república no Brasil como a “nossa” revolução francesa, um movimento insurrecional no sertão só poderia ser contrarrevolucionário. No conjunto, ainda assim, “nota-se a preocupação de estudar cuidadosa e ‘cientificamente’ o meio ambiente, de estabelecer a determinação do meio ambiente sobre o homem e suas ações, de enfrentar o enigma da formação étnica daqueles homens.”⁸⁷

O segundo artigo de mesmo título refere-se à quarta expedição enviada a Canudos. Apesar de seguir mais ou menos o mesmo raciocínio, analisando os detalhes da natureza que os soldados devem enfrentar, Euclides se detém um pouco mais na ação militar, justificando os erros e acertos das estratégias do exército. Entretanto, o sertanejo ainda é uma incógnita, é somente a representação do inimigo⁸⁸, cuja face era desconhecida. Canudos era um aglomerado de “uns pobres-diabos, analfabetos, dispondo de armas muito primitivas, facões, foices, bacamartes obsoletos que funcionavam com pólvora improvisada e balas de pedra”⁸⁹, que tinham uma vaga ideia do que era um regime republicano.

Transformar essas pessoas absolutamente desconhecidas em rebeldes e esse arraial, por sua vez, em uma insurreição monarquista foi um só passo, uma vez que se desconheciam as razões daquelas pessoas, bem como elas próprias. Walnice Nogueira Galvão acredita que, dessa maneira, foi muito mais fácil projetar sobre aquelas pessoas o que fosse mais conveniente. O ato de nomeação do inimigo ficou por conta de Euclides da Cunha: “Jagunço”, que aparece já no segundo artigo “A nossa Vendeia”. A palavra está grifada, para marcar a estranheza. Já no livro *Os sertões* o grifo desaparece, incorporando o termo ao discurso. De qualquer forma, a autora acredita que “a concepção subjacente é a do embate

⁸⁶ GALVÃO, Walnice Nogueira. “*Os sertões*” para estrangeiros. In: *Gatos de outro saco*. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 69.

⁸⁷ *Ibidem*; p. 69.

⁸⁸ *Ibidem*; p. 70.

⁸⁹ *Ibidem*; p. 71.

entre civilização e selvageria, entre raça superior e raça inferior.”⁹⁰.

Há n’*Os sertões*, que foi escrito cinco anos mais tarde, após o fim da guerra de Canudos, um tom de denúncia e um certo remorso, uma vez que as reportagens de jornais, tanto as de Euclides como as de outros jornalistas, foram, no início, uma exaustiva repetição de chavões sobre como o exército estava heroicamente defendendo a República. À medida que o genocídio vai se configurando, a “raça inferior”, que se quer de início cartesianamente explicada por Euclides, mas que só se configura de fato na dialética do *Oxímoron*, passa a ser também “brasileira”, e os jagunços viram irmãos. No decorrer da leitura, é perceptível como Euclides da Cunha mitiga, gradativamente, a convicção positivista que tanto o caracteriza. Diante do horror da guerra, o intelectual humaniza-se, e o discurso cientificista, tão presente para definir aqueles homens e aquela terra, esvai-se ao longo do ensaio quando chegamos na “Luta”.

Especificamente sobre o livro de Euclides, para Galvão fica evidente o esforço do intelectual em tentar entender seu próprio povo, que é regido, no entanto, por uma lógica diferente da sua. Trata-se de um movimento religioso analisado a partir de uma formação cientificista e positivista, a que se soma a diferença entre esse sertanejo brasileiro e o camponês europeu, cuja história que o prende à terra é conhecidamente mais longa, acrescido, esse distanciamento, pela subjacente concepção de que o embate é entre civilização e barbárie⁹¹. A explicação que Euclides da Cunha encontra para o fenômeno de Canudos, segundo Galvão, é que enquanto a raça determina o tipo psicológico e o comportamento coletivo, a geografia e o clima determinam a constituição dos agrupamentos humanos⁹². Os cruzamentos raciais, isolados no deserto, resultariam no mestiço, cujo temperamento instável o faria altamente suscetível a “todo tipo de superstição e incapaz de construir uma cultura. Em momentos de crise viriam à tona as características das raças inferiores que entraram na mistura e que se realizam no misticismo.”⁹³. Essa seria, em linhas gerais, a explicação encontrada para o autor sobre o que ocorreu em Canudos. Entretanto, a contradição salta aos olhos, ao longo da leitura de *Os sertões*, na medida em que é perceptível que ao mesmo tempo em que há um esforço para reafirmar essa teoria racial, há também uma certa fascinação pelas táticas de guerrilhas ao mesmo tempo sofisticadas e primitivas dos canudenses ao enfrentarem

⁹⁰ *Ibidem*; p. 74.

⁹¹ Ver estudo de GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

⁹² GALVÃO, *Op. cit.*; p. 80.

⁹³ *Ibidem*; p. 80.

uma guerra “tradicional”.

Essa admiração pela inventividade dos canudenses, somada à reafirmação incessante da teoria racial dos mestiços, possibilita a leitura de dois livros em um só. Para a autora, *Os sertões* é a presença constante da antítese e do oxímoron⁹⁴. Ninguém escapa da crítica determinista racial euclidiana, mas o engenho e a inventividade tanto dos mestiços “inferiores” como dos soldados do exército brasileiro também são retratados. Galvão acredita que a tensão dramática do texto se deva a essa maneira exasperada com que Euclides compõe o livro, “tentando reunir num só lance de pena dois extremos”⁹⁵. É essa dialética estilística que exprime, enfim, a profunda contradição que atravessa *Os sertões*, e é nela que reside a ruína do positivismo.

Essa representação do sertão pelos olhos de um cientista, com foco no espaço físico-geográfico, como ocorre nas duas primeiras partes da obra, presume-se, deveria ser mais descritiva, com relatos de cunho científico do meio geográfico e do homem que lá vive. Essas duas partes dispõem, no entanto, de recursos ficcionais dramatizantes, que conferem ao ambiente uma certa personificação: “os elementos naturais agem como forças vivas, o solo se contorce e explode, as plantas agridem com seus espinhos cáusticos, as águas se precipitam, as trevas saltam, o dia fulmina.”⁹⁶.

Para a autora, não é só no texto de *Os sertões* que está presente a contradição, manifestada pelas antíteses. O fato de um intelectual urbano colocar-se frente a frente a selvagens mestiços, tão brasileiros quanto ele próprio, é um trauma sem precedentes. E o é para sempre. Ali, a ingenuidade, a idealização de um Brasil se esvai frente a uma plebe miserável, a representar grande parte da população brasileira. O Brasil se descobriu naquele momento, encarando uma população de brasileiros diversos, cujas ações eram, para Euclides, incompreensíveis. Em *Os sertões* a ideologia oficial da índole pacífica do povo brasileiro está eternamente abalada.

José Guilherme Merquior acredita que *Os sertões* é uma retratação de um tribuno republicano que condenou, inicialmente, e dogmaticamente, em seus artigos sobre a Venda brasileira, o fenômeno, sem tentar compreendê-lo. Euclides teria condenado, inicialmente,

(...) o ‘obscurantismo’ ‘reacionário’ dos jagunços de Antonio Conselheiro, [mas] (...) foi levado a reconhecer o heroísmo anônimo das populações sertanejas. Nesse sentido, é com Euclides que se perfaz aquela revelação intelectual e afetiva do

⁹⁴ *Ibidem*; p. 81.

⁹⁵ *Ibidem*; p. 81.

⁹⁶ *Ibidem*; p. 81.

sertão, do Brasil oculto e ‘verdadeiro’, que Capistrano [de Abreu] tanto encarecia.”⁹⁷.

Merquior faz questão de ressaltar mais o aspecto sociológico do ensaio de Euclides. Numa época em que os estudos sociológicos praticamente inexistiam no País, o autodidatismo de Euclides, somado a esse texto híbrido, meio sociologia, meio literatura, conferem a *Os sertões* sobrevida histórica também pelos vislumbres sociológicos.

Para o crítico, as contradições entre o determinismo geográfico e racial que está convencido das “raças fracas” e que se rende à descoberta de que o “sertanejo é antes de tudo um forte”, embora nublem as convicções científicas de Euclides, depõem em favor da honestidade intelectual dele e “enriquecem a significação sociológica e estética da sua saga sertaneja.”⁹⁸. Quanto à prosa euclidiana, celebrada por muitos como parnasiana, Merquior acredita que Euclides supera de longe o decorativismo mecânico do parnasianismo. Para o crítico, a tensão e o dinamismo da linguagem de *Os sertões* são altamente funcionais, uma vez que acompanham “os fenômenos agônicos e paroxísticos versados pelo livro, as hecatombes naturais, o conflito social, o desvario psíquico. (...) a solenidade de Euclides é monumentalidade dramática; Euclides é de fato ‘escultural’ — mas escultural à Rodin.”⁹⁹.

Ligia Chiappini Moraes Leite acredita que o Brasil pobre interiorano é descoberto com o livro de Euclides: “[é o Brasil] espacial e temporalmente distanciado do polo modernizador, construindo-se na gênese de toda uma linhagem de obras que vão superar o sertanismo idílico do romantismo, não totalmente subvertido por Távora.”¹⁰⁰.

A autora acredita que para o entendimento da obra de Simões Lopes Neto, por exemplo, bem como de toda a geração de regionalistas “pré-modernistas” que o acompanha (Valdomiro Silveira, Afonso Arinos e Coelho Neto), é inegável a importância de Euclides da Cunha. Quanto a *Os sertões*, especificamente, Moraes Leite acredita que o livro é uma mistura entre o ensaio antropofísico e uma epopeia. Mas, certamente, é um marco da aguda reflexão crítica já altamente urbana, e que, dialeticamente, usa a civilização para explicar a barbárie.

Finalizando nossa breve incursão sobre *Os sertões*, Candido acredita que o livro de Euclides da Cunha, num panorama histórico, juntamente com os estudos de etnografia e folclore, contribuiu com essa tradição regionalista do romance brasileiro na medida em “que

⁹⁷ MERQUIOR, *Op. cit.*; p. 196.

⁹⁸ *Ibidem*; p. 196.

⁹⁹ *Ibidem*; p. 197.

¹⁰⁰ LEITE, *Op. cit.*; p. 681.

não comporta o pitoresco e o exótico da literatura sertaneja”¹⁰¹. Ainda: Candido acredita que Euclides subverte as relações sociais normalmente discriminadas pela ciência, analisando um homem que é guiado por forças telúricas, “garroteado pelas determinações biopsíquicas: — e no entanto, elevando-se para pelejar e compor a vida na confluência destas fatalidades.”¹⁰²

Com essa bagagem euclidiana, deitemos um olhar sobre Simões Lopes Neto. Apesar de alguns críticos afirmarem que os regionalismos do período ainda são “de um localismo redutor”¹⁰³, são unânimes quanto a Simões Lopes Neto: afirmam que o autor superou tais limitações pitorescas e excêntricas e foi capaz de criar uma obra de significação ampla.

Lúcia Miguel-Pereira acredita que Simões Lopes Neto sobe acima do estrito regionalismo, pois assimilou o espírito dos pagos sem despersonalizar nada, incorporando a sensibilidade e a linguagem popular a sua própria natureza de intelectual e artista¹⁰⁴. Ele conseguiu cultivar-se sem desenraizar, dominando o meio sem deixar de pertencer-lhe completamente. Para a autora, Simões Lopes Neto se distingue pela unidade na obra: “unidade entre linguagem e estilo, unidade entre o quadro social e os indivíduos, unidade entre os temas e as circunstâncias em que se desenrolam.”¹⁰⁵.

Aqui, somando Coelho Neto, relembremos o famoso ensaio de Antonio Candido, “A literatura e a formação do homem”¹⁰⁶. Nesse ensaio, *grosso modo*, Candido debate brevemente a função humanizadora da literatura, de confirmar a humanidade do homem. E para esse raciocínio, antes de Candido exemplificar com dois exemplos do regionalismo brasileiro, ele tece algumas considerações acerca desse regionalismo. De como, desde os românticos, o regionalismo foi uma busca pelo tipicamente brasileiro, que seria a síntese do encontro entre o europeu e o meio americano. Foi ao mesmo tempo documental e idealizador, fornecendo elementos para a autodefinição do homem brasileiro bem como para uma série de projeções ideais. É, para o crítico, humanizador e alienador.

Candido esclarece inclusive que o regionalismo, ao contrário dos que não apreciam a corrente, não apresenta somente o “pitoresco” e o “exótico”. Ele acredita que o regionalismo é um gesto das condições de subdesenvolvimento, que fazem com que o escritor focalize sua obra nas culturas rústicas que estão mais ou menos à margem da cultura urbana. Mas que o

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 105.

¹⁰² CANDIDO, Antonio. *Euclides da Cunha, sociólogo*. p. 181. In: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção e bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

¹⁰³ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 151.

¹⁰⁴ PEREIRA, *Op. cit.*; p. 215.

¹⁰⁵ *Ibidem*; p. 217.

¹⁰⁶ CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In: DANTAS, *Op. cit.*; p. 77-92.

regionalismo se modifica e se adapta, “superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal de toda obra bem-feita.”¹⁰⁷. A questão do regionalismo, segundo Candido, é que algumas vezes ele pode ser reflexo de uma incapacidade da classe média desenraizada em criar uma cultura que a defina, e que, portanto, recorre à cultura popular. Entretanto, nem sempre essa classe média incorpora ou respeita essa cultura popular, como é o caso de Coelho Neto, um dos autores escolhidos para o estudo do crítico.

A análise que Candido faz a seguir no seu ensaio é para exemplificar essa questão, focalizando principalmente o trato dado à linguagem. Há, para Candido, uma relação adequada que deve existir entre o tema rústico e a linguagem literária: ao mesmo tempo em que o regionalismo se torna uma ferramenta poderosa na transformação da língua escrita e na revelação e autoconsciência do país, o regionalismo pode ser também criador de uma artificialidade e alienação. E aí o crítico enquadra os dois autores a serem analisados, representando, cada qual, uma dessas vertentes do regional.

Embora os dois, Coelho Neto e João Simões Lopes Neto, tenham escrito em uma época em que o regionalismo parecia mais autêntico, pois se ocupava dos tipos humanos, Candido considera, no conjunto, que o regionalismo foi uma falsa tendência, pois correspondia superficialmente a nacionalismos. No entanto, enquanto Coelho Neto escrevia como homem culto, na terceira pessoa, marcando sua voz no discurso indireto e deixando no indireto inclusive o aspecto fonético da linguagem do homem rústico, Simões Lopes Neto começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura regionalista, pois constrói uma narrativa em primeira pessoa, situando dentro da narrativa Blau Nunes, um narrador rústico.

Dessa maneira, Candido diz que o hiato entre criador e criatura fica dissolvido, atenuando as diferenças entre o homem culto e o rústico. Simões Lopes Neto conseguiu adaptar as convenções da norma culta, construindo uma fala gaúcha estilizada e convincente, esteticamente válida, trazendo, assim, o universo do homem rústico para a esfera do civilizado.

Ligia Chiappini Moraes Leite, ao pensar sobre o ensaio de Candido, acrescenta a esse raciocínio que trata da ruptura entre rural e urbano, autores de origem rural que se “urbanizam”, mas que conservam relações com o interior por meio de um contato periódico

¹⁰⁷ *Ibidem*; p.87.

com suas raízes, fixando as tradições populares que a cidade tanto ameaça fazer desaparecer. Entretanto, diz a autora, esse resgate se dá pela aproximação do homem pobre do interior, que é um guardião das tradições; os escritores se aproximariam dele, artificializariam as tradições e deles se afastariam. Esse comportamento seria o responsável por uma modalidade híbrida, “realista”: ora crus e sóbrios, ora doces e superficiais.

A autora acredita que essa dualidade se deve à “tensão entre um projeto de estudar e expressar o específico regional e popular e os ranços de uma formação acadêmica do intelectual citadino, cego e surdo à concretude das vidas que quer interpretar.”¹⁰⁸. Dessa tensão provêm os malabarismos estilísticos, muitas vezes esquizofrênicos, outras criativos, entre as vozes dos pobres rurais e a frase correta, com o vago saudosismo bacharelesco da infância perdida temporal e espacialmente.

Na esteira desse raciocínio, Ligia Leite seleciona Monteiro Lobato, Afonso Arinos e Valdomiro da Silveira como bons exemplos desses casos.

Segundo a autora, no texto de Arinos, especialmente no livro *Pelo sertão*, o que predomina é um esforço de homogeneização, de negação da diferença, pela imposição do dialeto padrão, com algumas pitadas do léxico popular. Para a autora, tal mecanismo talvez se deva ao fato de que ele morou por muito tempo na Europa, afastando-se da vida do campo. A crítica é bastante dividida sobre o autor. Uns acreditam que essa homogeneização do discurso torna-o inverossímil, com um hibridismo muito próximo do discurso esquizofrênico de Coelho Neto; outros já acreditam que isso rende um aspecto supostamente realista¹⁰⁹.

Leite, citando o estudo de 1981 de Adilson Citelli, crê que a simpatia de Arinos pelo sertanejo seja muito mais pelo aspecto servil do que por respeito à diferença. Arinos defende estruturas mentais e políticas anteriores ao café, arcaicas, mais próximas de Alencar: honra, lealdade, coragem. Nesse sentido, a autora ressalta que há uma lógica medievalizante nesse regionalismo¹¹⁰.

Já Lucia Miguel-Pereira destaca Arinos como um dos autores que realizaram esse outro regionalismo, não mais ingênuo e romântico, colocando em cena os sertanejos como executores de ações, não somente os descrevendo. De acordo com a autora, Arinos tinha o dom de captar a um tempo as figuras humanas sertanejas e as forças da natureza, refletindo umas nas outras, prolongando-as mutuamente: “Retratou com destreza a alma elementar dos

¹⁰⁸ LEITE, *Op. cit.*; p. 685.

¹⁰⁹ *Ibidem*; p. 685.

¹¹⁰ *Ibidem*; p. 867.

homens, as suas reações, os seus sentimentos, reflexos do meio em que viviam”¹¹¹.

O caso mais curioso de Afonso Arinos é o seu romance *Os jagunços*, inspirado na guerra de Canudos. Pereira acredita que o romance foi escrito a toque de caixa, uma vez que saiu em folhetim e trata de um ambiente que Arinos nunca visitou. Por isso, a autora acredita que a primeira parte, que retrata o período anterior à fixação dos jagunços na região que viria a se chamar de Canudos, é superior à segunda parte, com “cenas de bom pitoresco.”. Entretanto, como conjunto, Miguel-Pereira acredita que o livro é descosido e há uma incômoda presença de “convencionalismo sertanista”¹¹².

Walnice Nogueira Galvão tem um estudo que sugere uma mútua inspiração, entre Euclides da Cunha e Afonso Arinos¹¹³. Para ela, a analogia começa com o fato de que ambos os livros foram escritos por encomenda de um jornal. No estudo, diversos trechos de ambos os livros são comparados, mas, ainda que de aparentemente mútua inspiração, não esclarece de quem foi a ideia original, embora os gêneros sejam diferentes (Euclides escreveu um ensaio e Arinos um romance baseado na guerra de Canudos). A conclusão é que as obras “são intrincadas e de espinhoso desemaranhamento.”:

Diferentemente de Euclides, Arinos apanha, no desenrolar de um destino individual, os fatores históricos que transformam um habitante do sertão num rebelde fanático. Enquanto Euclides marcha do geral para o particular, buscando no meio geográfico e nos elementos raciais os determinantes do conflito, Arinos, à tradicional maneira de romance, releva os determinantes — para ele mais históricos no sentido amplo do que geográficos ou raciais — na particularidade de um destino humano. Mérito maior, afora o literário, é que ambos são escritos com paixão e fervor de justiça.¹¹⁴

Valdomiro da Silveira, de acordo com Ligia Chiappini Moraes Leite, constrói uma obra que gradativamente o revela como grande observador da vida e dos costumes dos caboclos. A crítica também se divide no que tange a sua obra, mas Alfredo Bosi insiste no empenho de Valdomiro em reconfigurar com precisão a vida do homem da roça, um antídoto ao idealismo exagerado ou à caricatura superficial e, portanto, Silveira deve ser valorizado pela seriedade da pesquisa. Já Candido acredita que essa pesquisa acaba por diminuir o alcance social e humanizador da obra, se aproximando muito mais do exotismo, uma pintura do campo para que os homens da cidade o contemplem à distância¹¹⁵.

Moraes Leite acredita que a ambiguidade da obra de Valdomiro Silveira, criada pela

¹¹¹ PEREIRA, *Op. cit.*; p.188.

¹¹² *Ibidem*; p. 191.

¹¹³ GALVÃO, Walnice Nogueira. *De sertões e jagunços*. In: *Saco de gatos*, p. 65-85.

¹¹⁴ *Ibidem*; p. 85.

¹¹⁵ LEITE, *Op. cit.*; p. 688.

tensão permanente entre o modismo pitoresco e a simplicidade alcançada pelo trabalho com a linguagem, o aproxima mais, mas ainda que parcialmente, de Simões Lopes Neto, uma vez que Silveira, no que se refere ao caipira paulista, consegue um equilíbrio sem igual sobre esse tipo regional. Guardadas as diferenças, a autora acredita que os dois escritores têm os méritos dessa difícil adequação de estilo ao tema regionalista desse período “pré-modernista”¹¹⁶.

Chegando à década de 20, com o modernismo fervilhando a pauliceia, Monteiro Lobato ressurgiu como um cultor do regionalismo às avessas: ao mesmo tempo em que há um surto de poetas-cronistas que resolve idealizar a vida do campo, Lobato retrata a terra do interior como assolada de pragas e doenças. Lobato foi capaz de perceber como o que o moveu foi uma certa culpa do homem que perdeu as raízes, e que resgatá-las artificialmente só faz ressaltar essa artificialidade.

Ele faz questão de revelar um Brasil oposto ao do progresso trazido pelo café. Contra a óptica romântica da idealização, que apanha o caboclo na esteira do indianismo, *Urupês* destrói essa mentalidade pela sátira, reduzindo o índio-caboclo ao jeca, pela estrutura social brasileira¹¹⁷.

Para Chiappini, Monteiro Lobato é a personificação da ambiguidade dos anos 20, e mesmo sua crítica não é unânime ao formular um juízo de valor. Ora insiste no caráter retrógrado e limitado, ora o exalta como precursor do modernismo. A insistência de Lobato no conto regionalista, ainda que com um posicionamento crítico e realista, é um grande incômodo aos seus contemporâneos. Mas críticos tentam reavê-lo na semana de arte moderna, justificando que sua modernidade se dá exatamente nessa “contramão do modernismo”. Ligia Chiappini destaca o artigo de Marisa Lajolo¹¹⁸, que percebe em Lobato a ruptura absoluta, em termos culturais, linguísticos e ideológicos, que Candido analisa em Coelho Neto, mas afirma que Lobato romperia conscientemente com esses códigos. Monteiro Lobato buscava um modelo narrativo em que a oralidade se configurasse. Ele buscava enfrentar a assimetria dos dialetos de uma maneira que não escondesse essa diferença simplesmente escamoteando-a, pelo idealismo ou realismo. Ele queria uma maneira moderna de passar do oral ao escrito. Lajolo ainda cita um trecho do conto “O mata-pau”:

O camarada contou a história que para aqui traslado com a possível fidelidade. O melhor dela evaporou-se, a frescura, o correntio, a ingenuidade de um caso narrado por quem nunca aprendeu a colocação de pronomes e por isso mesmo narra melhor

¹¹⁶ *Ibidem*; p. 691.

¹¹⁷ *Ibidem*; p. 694.

¹¹⁸ Lajolo apud Leite, *Ibidem*, p. 694.

que quantos por aí sorvem literaturas inteiras e gramáticas, na ânsia de adquirir estilo¹¹⁹.

Monteiro Lobato, para José Maurício Gomes de Almeida¹²⁰, fazia uma literatura regionalista como que precursora de José Lins do Rego, suscitada pelo complexo cafeeiro do interior paulista, mas que o fazia quando este já se encontrava em decadência. Nesse mesmo sentido, Galvão¹²¹ acredita que essas duas gerações de escritores, desde o romantismo e anteriores aos escritores de 1930, já completavam escrupulosamente a tarefa de mapear as paisagens e condições sociais, bem como de inventariar os tipos humanos que se espalhavam pelo país.

A ambiguidade da postura de Monteiro Lobato, que não era mais um homem do século XIX assim como ainda não era um homem do século XX, fica evidente na relação dele com o modernismo brasileiro. Seu célebre artigo “Paranoia e mistificação?”¹²², em que ele se coloca claramente como um opositor à estética vanguardista de Anita Malfatti, embora reconheça a qualidade técnica da pintora, denota o quanto Lobato queria distanciar-se da estética do movimento modernista.

Na década de 1920, em meio a todas essas ambiguidades, e como consequência da Semana de Arte Moderna com São Paulo abraçando o modernismo europeu, o nordeste, em contrapartida, acaba se armando com uma certa renovação do espírito regionalista, embalado pelo retorno de Gilberto Freyre ao Brasil¹²³. Resgatando a “literatura do norte”, celebrada por Franklin Távora, somada ao saudosismo dos áureos tempos da cana de açúcar, “O manifesto regionalista” de 1926 e vários outros estudos de Gilberto Freyre constituem uma evocação nostálgica dos valores e costumes da velha sociedade patriarcal, cujos elementos básicos são a consciência orgulhosa dos valores culturais da região e uma percepção aguda da ameaça de dissolução desses valores.

Nesses anos de 1920 fica muito clara a posição essencialmente urbana e modernizadora do movimento paulista, que, em alguma medida, acabou congelando uma “única tradição literária brasileira”, sob o seu olhar modernista, relegando grandes autores, como Lima Barreto, a um certo ostracismo, e o saudosismo essencialmente rural dos nordestinos, embalados por Gilberto Freyre. É esse o substrato que possibilitará que a então chamada geração de 30, na próxima década, realize uma literatura de certa forma mais sólida

¹¹⁹ LAJOLO, 1989, apud LEITE, *Ibidem*., p. 695.

¹²⁰ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 168.

¹²¹ GALVÃO, Walnice Nogueira. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 16.

¹²² LOBATO, Monteiro. Paranoia ou mistificação? In: *Ideias de Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: ed. Globo; 2008.

¹²³ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 170.

e mais crítica, com um regionalismo mais aguçado que os anteriores.

1.4. A geração de 30

É com a chamada geração de 1930 que começa a se desenhar um ciclo de obras regionalistas em novo estilo, segundo Ligia Chiappini Moraes Leite. A partir desse momento “é impossível ignorar os diferentes brasis, não mais miticamente concebidos, mas impondo-se, realisticamente, à percepção dos intelectuais do Centro”¹²⁴.

A questão regionalista nesse período fica mais complexa: não é mais possível a ingenuidade de “apalpar o país”, como Alencar. Assim como também não é mais possível, depois de Euclides, adotar a postura de autor-turista. É de fato um momento de polarização, tanto política como estética¹²⁵. Luís Bueno, em *Uma história do romance de trinta*, acredita que essa década toda foi um movimento contínuo de um estado de dúvida, fruto do ceticismo de Anatole France, a outro estado de dúvida, da intensa polarização política, às portas de uma Grande Guerra. Mas, ainda assim, Bueno acredita que, citando Candido, “poucas (literaturas) foram tão conscientes de sua função histórica”¹²⁶ como a produzida pelos autores de 1930. São intelectuais assumidamente de seu tempo, que sintetizaram muito bem os problemas daquela época.

Para João Luiz Lafetá¹²⁷, é essa a geração que resgata ideologicamente uma tradição que vem de Euclides da Cunha, Lima Barreto, Graça Aranha e Monteiro Lobato. Uma tradição que trata “da denúncia do Brasil arcaico, regido por uma política ineficaz e incompetente.”¹²⁸. Para o crítico, é o modernismo de 30 que coloca em ação primeiro um projeto estético (na esteira da ruptura dos primeiros modernistas de 22), e, num segundo momento, um projeto ideológico, que discute a função da literatura e do papel do escritor, bem como as relações entre ideologia e arte.

Ligia Chiappini acredita que desde o romantismo era possível conceber as obras regionalistas como pequenos fragmentos desse retrato maior do Brasil, numa espécie de *puzzle* do que seria um projeto harmônico de Nação. Entretanto, nesse processo todo, o que se

¹²⁴ LEITE, *Op. cit.*; p. 697.

¹²⁵ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. p. 15.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 16.

¹²⁷ LAFETÁ, João Luiz. *Estética e ideologia: o modernismo de 30*. In: PRADO, Antonio Arnoni (Org.). *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 55-71.

¹²⁸ *Ibidem*; p. 63.

percebe é uma crescente consciência da fragmentação e de um certo *descaráter* nacional¹²⁹.

Ao contrário de alguma crítica, que descaracteriza o regionalismo da década de 30, inclusive classificando-o como gênero menor, Lígia Chiappini se inclina ao raciocínio de Antonio Candido, em “Literatura e subdesenvolvimento”¹³⁰. Para o crítico, o regionalismo é uma “dimensão literária” do subdesenvolvimento, pois esse “fenômeno literário manifesta, a seu modo, contradições, ressentimentos e desigualdades apanhadas de outra forma pelo discurso e pelas lutas políticas.”¹³¹. Embora a autora acredite que só o subdesenvolvimento não seja suficiente para explicar o fenômeno, ela descarta a possibilidade de que o regionalismo seja uma categoria superada. Para ela, “há mais mistérios nessa “praga” “do que pretende nossa vã pressa de ser modernos.”¹³².

Candido, em “A revolução de 30 e a cultura”¹³³, acredita que os anos 30, culturalmente, foram de engajamento político, religioso e social. Como herança dos modernistas de 22, há um enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica, um “alargamento das literaturas regionais”, abandonando de uma vez por todas o pitoresco, e grande polarização ideológica, com uma crescente orientação marxista. Candido acredita ainda que a literatura de 30 se desenvolveu para um leitor de visão renovada, não-convencional do país, “desaristocratizando” a cultura, reflexo de uma mentalidade crescente de que todos têm direito a ela, pelo menos em tese.

Nesse sentido, a concepção do intelectual e do artista como opositor, cujo lugar deve estar no lado oposto da ordem estabelecida, com um posicionamento crítico a essa ordem, passa a ser uma maneira de responder aos regimes autoritários de mentalidade conservadora. Em alguma medida, o crítico acredita ainda que essa tomada de consciência social traz consequências formais para a literatura, o que nem sempre resultou em boa literatura. Candido cita que, em muitos casos, o foco no “problema” a ser tratado relegou para segundo plano o cuidado estético.

O que salta aos olhos, durante o período, é que o cerne da questão passa a ser o regionalismo. Ao contrário dos períodos estudados anteriormente, nos anos 30 o foco se volta quase inteiramente para a temática rural. No que diz respeito a este trabalho, o bibliografia

¹²⁹ LEITE, *Op. cit.*; p. 699.

¹³⁰ CANDIDO, *Literatura e subdesenvolvimento*. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*, 1989. p. 140-162.

¹³¹ LEITE, *Op. cit.*; p.699.

¹³² *Ibidem*; p. 701.

¹³³ CANDIDO, Antonio. *A revolução de 30 e a cultura*. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989, pp. 181-198.

consultada é mais diversificada, e não é necessário “caçar” traços regionalistas, sertanistas em vários romances do período. O que facilita bastante a pesquisa é o fato de que há diversos estudos críticos que tratam exclusivamente desse traço, possibilitando, inclusive, que tracemos um panorama mais geral sobre o regionalismo do período. Evidentemente, não se produziu só literatura de cunho regionalista¹³⁴, mas é inegável que é vertente tônica do período.

José Hildebrando Dacanal, em *O romance de 30*¹³⁵, destaca que, mais do que definir os limites do que foi esse movimento, é importante perceber que num período tão curto tantos autores escreveram obras tão próximas entre si. Ele reconhece que a temática agrária foi uma das forças principais do período, mas que também há os romancistas que seguiram o que ele chama de “linha realista/naturalista”¹³⁶. Aos que seguiram a temática agrária, Dacanal diz que a crítica classifica-os como neo-realistas ou regionalistas de 30, apesar de o autor acreditar que o termo “regionalista” seja muito problemático¹³⁷. O crítico prefere a expressão “romance de 30” ou “romancistas de 30”.

Como características desses romances, Dacanal destaca o cuidado com a verossimilhança, ligando os romances a uma tradição realista-naturalista europeia e brasileira; a narrativa linear, havendo uma correspondência cronológica entre os eventos narrados; o uso de uma linguagem filtrada pelo “código culto” urbano e longe do artificialismo linguístico do séc. XIX. O crítico afirma ainda que o romance de 30:

fixa diretamente estruturas históricas perfeitamente identificáveis por suas características econômicas e sociais. (...), não é preciso nem ‘interpretar’ nem desvelar nada. A realidade histórica, em seus elementos econômicos e sociais, é agora parte que integra [a narrativa] de forma imediata¹³⁸.

As estruturas históricas são geralmente agrárias, e quando não são, os personagens vêm do mundo agrário para o urbano, resultando em conflitos; o crítico destaca ainda que os romancistas de 30 têm uma perspectiva crítica, muitas vezes até panfletária, o que dá um certo ar de ingenuidade, de um otimismo ingênuo aos romances.

Dacanal afirma, antes de entrar especificamente em análises de alguns romances dessa

¹³⁴ BUENO, *Op. cit.*; pp. 11- 27.

¹³⁵ DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

¹³⁶ *Ibidem*; p.11.

¹³⁷ Para o autor, o termo “regionalismo” “é um dos mais típicos da estrutura mental secundária e colonizada dos letrados latino-americanos em geral e principalmente dos brasileiros, aparecendo como exemplo característico do elemento traumático que define a cultura dependente, específica das sociedades que se formaram no continente a partir do final do séc. XVIII.” DACANAL, José Hildebrando. *Regionalismo, universalismo e colonialismo*. In: _____. *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 50-54.

¹³⁸ DACANAL. *Op cit.*; p. 14.

geração, que o romance de 30 é “produto e reflexo dos primórdios do Brasil moderno, que se superpunha ao Brasil arcaico/agrário da costa e de suas imediações.”¹³⁹.

O estudo de Luís Bueno, cujo objetivo é justamente desmitificar a identificação do romance de trinta exclusivamente com o regionalismo – até porque o autor acredita que esses limites definidos só servem para fins didáticos, uma vez que não dá conta das diferenças internas entre os próprios romancistas –, traça um panorama abrangente sobre a relação entre a literatura produzida no período, o contexto histórico e os antecedentes.

A relação com a semana de arte moderna, principal antecedente dessa geração, é uma espécie de “mal necessário”. Bueno afirma que de fato o modernismo paulista foi uma carta de alforria para a literatura, mas que os modernistas, de modo geral, eram incompletos aos olhos dos autores de 30: ou porque lhes faltava a universalidade das coisas espirituais, ou porque não tinham consciência dos graves problemas sociais brasileiros. Nesse sentido, o autor acredita que a geração de autores dos anos 30 é, ao mesmo tempo, herdeira e legitimadora do movimento de 22, um alargamento daquele espírito de 22, “cuja grande contribuição foi abrir a porteira para o que se realizaria em seguida: os novos romances, os estudos sobre os problemas brasileiros.”¹⁴⁰.

De qualquer forma, o inconformismo e ao anticonvencionalismo, tão normais para os escritores de 30, só adquirem esse caráter graças à Semana de Arte Moderna de 22. O modernismo possibilitou um ambiente literário muito mais propício e menos viciado aos romancistas subsequentes, afastando de vez o academismo e o artificialismo, transformando o que seria, antes de 22, transgressão em direito.

Bueno relata, ao tentar um panorama dos estudos críticos sobre os romances do período, uma eterna busca muito mais pelo “problema social” do que pela literatura, como foi observado por Candido¹⁴¹. Talvez isso se devesse, ainda citando Candido, mas agora o de “literatura e subdesenvolvimento”¹⁴², ao fato de que não há mais, a partir de 1930, a visão utópica de um país novo a ser construído, compatível com a vanguarda de 22. Há, de 1930 em diante, uma tomada de consciência do nosso subdesenvolvimento, econômica e socialmente, que é compatível com um certo espírito dos romancistas de 30. Sob esse aspecto, de um subdesenvolvimento que se desvela, a figura do fracassado sintetiza um certo desconforto, o

¹³⁹ *Ibidem*; p. 17.

¹⁴⁰ BUENO, *Op. cit*; p. 55.

¹⁴¹ CANDIDO, *Op. cit*, p. 196.

¹⁴² CANDIDO, Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. A educação pela noite & outros ensaios, 1989. p. 140-162.

espírito do pós-utópico¹⁴³.

Esquadrinhar as misérias do país, inclusive as morais, através dos impasses vividos pelos personagens, vergados pelo peso do destino: eis a empreitada do romance de 30. Luís Bueno crê que a preferência pelo impasse é um diferencial do realismo do período. Assim como a tomada de consciência de um Brasil atrasado canalizou as forças dos autores, a preferência pela primeira pessoa narrativa conferiu veracidade ao fracasso narrado. Também o acento nas situações sem saída, frisando o caráter definitivo das derrotas, confere uma nova roupagem ao realismo de 30. Bueno destaca também a ausência de projetos totalizadores — a produção foi altamente atomizada, com cada romancista mergulhando num aspecto específico do presente, esquecendo das visões gerais. O interesse pelo “fracassado” foi, além disso, a porta de abertura para a incorporação das figuras marginais na literatura subsequente a 30, uma das maiores conquistas literárias do período.

Num plano amplo, esses átomos de fracassos são uma vigorosa força de oposição à visão de Brasil grande proposta por Getúlio Vargas:

É um contraste significativo que se cria entre a visão do país como um conjunto de realidades locais que merece ser conhecido nas suas particularidades e o modelo oficial de unidade nacional, cuja tendência seria a de apagar as diferenças para se obter um conceito uno de nação. A boa recepção do regionalismo (...) foi uma demonstração clara da distância de um projeto oficial unificador em relação à visão que ia se tornando a mais viável para os próprios brasileiros, que queriam simplesmente saber da vida nos engenhos, do drama da seca, da região amazônica, das plantações de cacau e café, da realidade dos pampas, dos novos bairros que surgiam em Belo Horizonte e mais.¹⁴⁴

José Maurício Gomes de Almeida acredita que na década de 30, quando o romance moderno brasileiro passa a assumir posição de destaque, marcada por uma vocação social e agudo posicionamento crítico-social, a produção nordestina, que já vinha sendo preparada pelos movimentos culturais da década anterior, encabeçados pelos manifestos de Gilberto Freyre, assume o centro das atenções. Esse “fortalecimento” nordestino, somado a uma descentralização da produção literária, justifica, para o autor, por que há um imediato reconhecimento entre o romance nordestino e o termo consagrado “romance de 30”.

Almeida define o romance de trinta como uma retomada da tradição realista, em um questionamento direto da realidade, alicerçando o que ele chama de “romance social” como a forma narrativa dominante. Nesse sentido, o autor sente a necessidade de redefinir os conceitos de regionalismo para seu estudo. Se antes Almeida acreditava que “para ser regional

¹⁴³ BUENO, *Op. cit.*; p. 74-80.

¹⁴⁴ *Ibidem*; p. 80.

uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local”¹⁴⁵, esses termos não servem mais para o romance de 30. O crítico afirma que os regionalistas dessa geração não manifestam um regionalismo de forma epidérmica. Ou seja, a sutileza no tratamento literário e na linguagem da obra não deixam “escancarado” o regionalismo.

Como exemplo, José Maurício Gomes de Almeida lembra o romance de Raquel de Queiroz:

O quinze pode ser considerado efetivamente regionalista, pois nesse caso o meio local fornece a substância mesma da obra: tanto o ambiente natural (a seca, a paisagem agreste), quanto a realidade social e humana fixada no romance (a luta do homem pela sobrevivência, o êxodo e os dramas a ele inerentes) refletem uma vivência profunda da região.¹⁴⁶

O que fica evidente, nessa citação de Almeida, é que as classificações ficam mais complexas, pois o regionalismo passa a ser percebido nas sutilezas e nas complexidades das relações intrínsecas entre enredo, tema e estilo. Definir categorias limitadoras acaba por exprimir muito mais simplismos do que exatidões, principalmente quando falamos de escritores como Raquel de Queiroz.

A crítica é unânime em oficializar o romance *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, de 1928, como o precursor do romance de 30. Apesar desse passo inaugural, o romance não encerraria em si todas as características do romance moderno, pois linguisticamente se filiaria muito mais aos regionalistas do início do século, uma vez que opta por um discurso altamente ornamentado, combinando tendências eruditas com o léxico regional de raiz popular¹⁴⁷.

Bueno ressalta que a grande contribuição do livro de José Américo de Almeida deu-se justamente no campo dessa questão da linguagem: “explicitar a distância entre o universo do intelectual brasileiro e o da realidade nacional a que ele tanto queria se reportar, ao invés de conciliar as coisas na base de ir colocando cada macaco no seu galho, como explicitamente fez Coelho Neto.”¹⁴⁸. O autor acredita que, ao contrário dos sucessores regionalistas, Américo de Almeida, ao deixar de lado o pitoresco e escrever o discurso direto dos personagens pobres na mesma língua em que escreve a fala dos personagens ricos e do narrador, ainda que esta última numa mistura de oralidade com preciosismos, relativiza um pouco a dicotomia entre

¹⁴⁵ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 177.

¹⁴⁶ *Ibidem*; p. 178.

¹⁴⁷ *Ibidem*; p. 181.

¹⁴⁸ BUENO, *Op. cit.*; p. 96.

essas duas falas, criando uma tensão que representa o desejo de aproximação entre esses dois mundos distintos, o do intelectual urbano e do homem rústico.

Mais do que *A bagaceira*, Bueno afirma que *O quinze*, de Raquel de Queiroz, é mais importante para o leitor de hoje como uma obra inaugural do romance de 30. *A bagaceira* tirou a “sorte grande”, uma vez que teve uma boa recepção, no seu lançamento, por um crítico de renome (Tristão de Athayde), que preferiu ler no livro soluções ao invés de problemas. Já *O quinze*, de Raquel de Queiroz, ainda é, para o leitor de hoje, uma “novidade que tira da velharia”, um romance muito mais expressivo do que *A bagaceira*¹⁴⁹. Deslocando a temática do romance, da desgraça da seca para a problemática da ligação do homem com a terra, “o livro escapa um pouco à estrutura mais comum de enredo do romance da seca no naturalismo.”¹⁵⁰

O quinze é um romance que extrapola a simples questão da seca, por isso Luís Bueno acredita que, muito mais que José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz é quem marca a renovação pela qual o romance brasileiro vai passar durante a década de 1930,

por que foi capaz de construir um síntese de uma série de questões relevantes. (...) Raquel de Queiroz pôde tocar no drama da seca, da condição feminina e no processo de urbanização que começava a se generalizar no país, a partir de uma história extremamente simples que pareceu a muitos críticos até simples demais.¹⁵¹

Além disso, Bueno acredita que Raquel de Queiroz de certa forma inaugura a literatura feminina séria: se antes só havia espaço para a mulher se ela fosse ou a namorada ou a prostituta, a figura de Conceição é uma ruptura muito significativa desse estereótipo, e por isso a crítica ficou extremamente desconfortável com a situação¹⁵².

Ao lado de Raquel de Queiroz, Bueno destaca também José Lins do Rego com *Menino de engenho*, que também mistura velharia com novidade, como autores que souberam plasmar uma língua literária nova, que vale ainda hoje. Uma linguagem culta que se distancia naturalmente da gramática e se aproxima da fala, diminuindo e plasmando as diferenças de linguagem da voz do narrador e dos personagens pobres em geral. É ali, no início dos anos 30, que se gesta a nova linguagem literária no Brasil.

Sobre José Lins do Rego, José Maurício Gomes de Almeida acredita que o escritor assimila em sua obra o espírito do regionalismo e da visão estético-cultural defendida por

¹⁴⁹ *Ibidem*; p. 125.

¹⁵⁰ *Ibidem*; p. 125.

¹⁵¹ *Ibidem*; p. 132.

¹⁵² *Ibidem*; p. 286.

Gilberto Freyre desde os anos 20. Segundo o crítico, é com José Lins que o regionalismo torna-se um objetivo conscientemente definido e buscado de forma sistemática¹⁵³. Para o crítico, o livro de estreia de Lins do Rego deixa transparecer, mais do que qualquer outro romance do período, a transição entre o espírito regionalista dos anos 20 e a atitude que passa a prevalecer, por parte dos escritores, de questionamento e de denúncia da realidade social da região nordestina¹⁵⁴. Entretanto, páginas adiante no seu estudo, Almeida cai em contradição, dizendo que “*Menino de engenho* está na verdade muito mais preso à ideologia do movimento regionalista do decênio anterior, nostálgico e sentimental, do que à posição consciente crítica que domina o romance de 30 e que já se podia assinalar em *A bagaceira*.”¹⁵⁵.

Mais adiante, Almeida afirma que Lins do Rego, num dos momentos mais altos do regionalismo, procura colocar em prática os ideais estéticos defendidos por Gilberto Freyre e por ele próprio: uma criação artística fundada nas vivências pessoais, capaz de desvendar aspectos novos do cotidiano regional, “que os preconceitos acadêmicos haviam banido da esfera artística.”¹⁵⁶.

Apesar dessa contradição acerca de José Lins do Rego, é impossível deixar de reconhecer que a obra do escritor, como um todo, significou um novo ânimo para o romance brasileiro. Isso fica evidente no estudo de Almeida, quando o crítico coloca a obra de José Lins em uma tradição que remonta a *O cabeleira* (1876), de Franklin Távora; e congrega Graciliano Ramos, com *Vidas secas*; Jorge Amado, com *Terras do sem fim*; para chegar a João Guimarães Rosa e ao que o crítico chama de a obra máxima do romance brasileiro moderno, *Grande sertão: veredas*.

Para Bueno, entretanto, a renovação, por exemplo em *Menino de engenho*, encontra-se na percepção de que a velha propriedade rural é já um paraíso perdido, e essa é a dimensão crítica do romance. Bueno acredita que o novo realismo desses romancistas privilegia muito o discurso em primeira pessoa, que substitui a observação, tão cara aos regionalistas do século XIX, pelo depoimento, o que flexibiliza a narrativa, uma vez que passa a ser embalada pelo tom da memória, fragmentária, flexível¹⁵⁷.

Além disso, Bueno ressalta que, em um contexto mais amplo da obra de José Lins do Rego, o mais significativo foi o autor ter abandonado o que ele chama de “caminho natural do

¹⁵³ ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 183.

¹⁵⁴ *Ibidem*; p. 186.

¹⁵⁵ *Ibidem*; p. 192.

¹⁵⁶ *Ibidem*; p. 213.

¹⁵⁷ BUENO, *Op. cit.*; p. 156.

ciclo” que ele havia assumido, para então “se debruçar sobre um personagem que poderíamos chamar de proletário, aproximando a sua forma de regionalismo à do romance proletário. (...) [isso] gerou reações entusiasmadas por parte de mais de um crítico.”¹⁵⁸.

Já Graciliano Ramos, segundo Alfredo Bosi, representa o ponto mais alto de tensão entre o escritor e sua voz narrativa e a sociedade que formou esse escritor:

É instrutivo, nesta altura, o contraste com José Lins do Rego. Este se entregava, complacente ao desfilhar das aparências e das recordações; Graciliano via em cada personagem a face angulosa da opressão e da dor. Naquele, há conaturalidade entre o homem e o meio; neste, a matriz de cada obra é uma ruptura.¹⁵⁹

Entretanto, antes de nos aprofundarmos em Graciliano, é necessário entender que ele publica seus três primeiros romances na época de maior polarização política do país, em que todos os aspectos da sociedade brasileira interessavam. Na esteira de *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado (1928), diversos ensaios de interpretação nacional foram publicados no Brasil de 1930, como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, que saiu em 1933, mesmo ano de *Caetés* de Graciliano; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, que inaugurou a coleção “Documentos Brasileiros” da José Olympio, em 1936, mesmo ano de lançamento de *Angústia*, de Graciliano.

Bueno acredita que esse período, entre 1933 e 1936, foi o auge do romance social: alguns autores, assim como a sociologia de interpretação nacional, assumiram esse papel de registrar o homem brasileiro, e nesse sentido o romance social alimentou e foi alimentado por esse interesse. Gilberto Freyre e Jorge Amado, ainda que com pontos de vista muito diferentes, definem o novo romance brasileiro de forma muito semelhante: é um documento de um Brasil pobre. Bueno destaca ainda que Freyre acreditava que os primeiros romances de Amado, como *Cacau* e *Suor*, eram grandes exemplos a serem seguidos, moldes de como deveriam ser os romances brasileiros. Curioso, diz Bueno, é que a discussão literária do romance, esteticamente, fica relegada a segundo plano nessa concepção, pois naquele momento o romance social assumia a dianteira.

Frente a esse contexto social, Bueno acredita que se justifica a recepção fria do primeiro romance de Graciliano, uma vez que era esperado “o desenvolvimento de uma tese social”¹⁶⁰. O crítico afirma que vários fatores contribuíram para que *Caetés* decepcionasse. O primeiro fator se deve ao fato de o livro ter saído depois da estréia de José Lins do Rego, de

¹⁵⁸ *Ibidem*; p. 212.

¹⁵⁹ BOSI, *Op. cit.*; p. 402.

¹⁶⁰ BUENO, *Op. cit.*; p. 231.

Cacau e Os Corumbas, parecendo um romance “velho”. Outros procedimentos marcantes de Graciliano, que antecipam toda a estética que virá pelos anos 30, acabam sendo vistos como pontos negativos no ano de 33: narrar uma sociedade mesquinha partindo de uma visão de dentro dela, e ainda por um protagonista que não passa de um “pobre-diabo”, já dariam o tom do realismo confessional, destituído da grandeza que se fixaria na estética dessa geração.

Graciliano só tem reconhecida sua importância, como o grande nome da geração, na década de 40¹⁶¹, quando é possível ter uma visão do conjunto representativo que seus romances formam. De qualquer maneira, *Caetés*, para Almeida, mereceria um melhor lugar na tradição, ainda que seja uma “novidade na velharia”. O crítico acredita que o romance prenuncia *São Bernardo* e *Vidas secas* pelo despojamento estilístico. Entretanto, *Caetés* nada encerra de regionalista, remetendo muito mais a uma tradição de romances de costumes, ainda segundo Almeida¹⁶².

De certa forma, embora os romances de toda essa geração sejam automaticamente classificados como “regionalistas”, e ainda haja críticos que se refiram ao período como simplesmente “regionalismo de 30”, a obra de Graciliano, de um modo geral, escapa ao termo. Ainda que *São Bernardo* e *Vidas secas* trabalhem com a temática rural (e mesmo que Graciliano seja alagoano), o regionalismo de Graciliano sempre vem acompanhado da questão de que a problemática do romance não é só da terra. Há um “algo mais”, para além do regionalismo. Nesse sentido, o termo “reificação” aparece repetidamente em trabalhos críticos para explicar a dinâmica de *São Bernardo*¹⁶³.

José Maurício Gomes de Almeida restringe-se a examinar somente a faceta regionalista do escritor alagoano, embora reconheça que a obra de Graciliano seja muito mais ampla¹⁶⁴. Para o crítico, *São Bernardo* situa-se apenas “parcialmente” na tradição regionalista, e, mesmo assim, “não em seus aspectos essenciais”. Ao contrário de José Lins do Rego, que celebra liricamente o patriarcalismo “feudal”, com o latifúndio fornecendo a substância em *Menino de engenho*, *São Bernardo* mostra a dramaticidade e o realismo ao abordar o mesmo tema, usando o feudo apenas como cenário¹⁶⁵. Nesse sentido, Almeida acredita que “o

¹⁶¹ *Ibidem*; p. 228.

¹⁶² ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 242.

¹⁶³ Ver COSTA LIMA, Luiz. *A reificação de Paulo Honório*. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966; LAFETÁ, João Luiz. *O mundo à revelia*. In: *Op. cit.*, p. 89; DACANAL, José Hildebrando, *Op. cit.*; p. 20; ALMEIDA, *Op. cit.*; p. 243. COUTINHO, Carlos Nelson. *Graciliano Ramos*. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: DP&A.

¹⁶⁴ ALMEIDA, *Op. cit.*; P. 240.

¹⁶⁵ *Ibidem*; p. 243.

regionalismo em *São Bernardo* é de natureza adjetiva, não substantiva.”¹⁶⁶.

Dacanal afirma que é com *São Bernardo* que temos a sùmula de uma geração, e do próprio romance de trinta. Nesse romance há, além do choque de duas visões de mundo, e de concepções diversas de sociedade, expostas no conflito Paulo Honório/Madalena, a possibilidade, em uma das interpretações de *São Bernardo*, de se entrever uma descrição do capitalismo brasileiro nos seus primórdios. Dacanal acredita que Paulo Honório não é um capitalista completo. Ele tem uma alma arcaica, feudal, que se choca com a alma moderna e ingênua de Madalena: “Essa superposição desses dois brasis é resultante de uma nova fase de expansão das relações capitalistas internas e externas.”¹⁶⁷

À época do lançamento, *São Bernardo* não agradou nem aos críticos de esquerda-marxistas, nem aos “espiritualistas católicos”, segundo Bueno¹⁶⁸. Enquanto os esquerdistas queriam algo mais próximo a *Cacau*, de Jorge Amado, os espiritualistas acreditavam que há uma quebra na verossimilhança do romance: como poderia um sujeito semianalfabeto e bruto escrever tão bem? De qualquer forma, o que Bueno ressalta é que

A constituição complexa de *São Bernardo*, arquitetada pela fusão da preocupação social com a manifesta visão de que o romance não pode abrir mão da introspecção, o coloca em posição central na história do romance de 30, indicando de forma clara o caminho que os melhores livros do período vão acabar, de um modo ou de outro, seguindo. (...) É dessa maneira que Graciliano Ramos se coloca, desde sua estreia, como o mais importante romancista da década, ao mergulhar nos problemas sociais e psicológicos sem fazer média com a crítica de seus próprios amigos nem abdicar de uma posição política que sempre estivera muito clara – e mais clara ficaria com sua prisão em 1936.¹⁶⁹

A questão é que Graciliano, mais do que qualquer outro escritor, extrapolou qualquer rótulo que a crítica tente desenhar para o romance de 30. E mostrou com grande literatura que era possível tratar do drama humano para além do puramente “regional”. As obras de Graciliano trançam linhas de indefinições em uma época em que era imprescindível assumir um lado; são ao mesmo tempo regionalistas e psicológicos, proletários e humanos. E, mais, ainda que a tradição literária regionalista brasileira incorra numa certa medievalização do sertão¹⁷⁰, Graciliano Ramos se afasta absolutamente disso em *Vidas secas*.

É com *Vidas secas* que Graciliano Ramos consegue enfim representar a vida do

¹⁶⁶ *Ibidem*; p. 244.

¹⁶⁷ DACANAL, *Op. cit.*; p. 22.

¹⁶⁸ BUENO, *Op. cit.*; p. 240-243.

¹⁶⁹ BUENO, *Op. cit.*; p. 243.

¹⁷⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 57.

roceiro, para ele algo muito difícil, pois “o caboclo é fechado”¹⁷¹. Enquanto Jorge Amado, com *Suor*, especificamente, consegue realizar uma galeria de tipos populares, criando a “persona do baiano romântico e sensual”¹⁷², Graciliano trabalha com o impasse da complexidade dos personagens comuns, sem esforço para além para valorizá-los, pois o reconhecimento dessa complexidade por si só já o faz¹⁷³. Utilizando a terceira pessoa em *Vidas secas*, Bueno acredita que o escritor consegue abandonar a “fala de dentro”, a identificação entre a fala do narrador e das personagens, deixando ambígua a posição desse narrador com relação às ações das personagens do romance. Com o recurso do discurso indireto livre, é dada voz aos pensamentos das personagens, mantendo o distanciamento da voz narrativa, dando a impressão de autonomia narrativa, causada pelo indireto livre, de que não há narrador ali. É nesse momento que há uma empatia dos leitores pelas personagens¹⁷⁴.

Para Bueno, *Vidas secas* é uma tentativa de solucionar a figuração do outro por meio de uma separação integral do outro:

O desafio seria construir um discurso em que as duas vozes ecoassem independentemente. E o caráter absolutamente único de *Vidas secas* vem exatamente daí: em todos os seus níveis de organização, as duas vozes convivem, construindo uma substância única, mas na qual se pode identificar os dois elementos que a formam.¹⁷⁵

Vidas secas veio a público numa época em que a política de Vargas conseguia cooptar os intelectuais de oposição com cargos públicos, segundo a análise de Bueno. A situação cultural e educacional do país era sem-saída: ou se comportavam de acordo com o modelo, ou morriam de inanição¹⁷⁶. Tal contexto acaba por “esfriar” a vida literária, e o romance proletário chega a uma espécie de esgotamento. Frente a tal condição, Bueno acredita que *Vidas secas* de fato não vendeu por um provável desinteresse do público, pois durante esse período de 37-39 há um esforço para eliminar todo e qualquer resquício de arcaísmos da sociedade, a fim de que fôssemos vistos, enfim, como integrantes de uma sociedade moderna.¹⁷⁷

Em seu capítulo sobre o romance de Graciliano, Luís Bueno ressalta o xeque-mate que o escritor dá no romance proletário ao contar uma história em que as vidas é que são secas,

¹⁷¹ BUENO, *Op. cit.*; p. 244.

¹⁷² *Ibidem*; p. 254.

¹⁷³ *Ibidem*; p. 268.

¹⁷⁴ *Ibidem*; p. 274.

¹⁷⁵ *Ibidem*; p. 660.

¹⁷⁶ *Ibidem*; p. 409.

¹⁷⁷ *Ibidem*; p. 413.

uma vez que a história se passa em tempos de fartura (à exceção do primeiro capítulo) e ao não fazer um romance da seca. É assim que Graciliano Ramos consegue desnudar as limitações do romance social, elevando-o a um alto grau de sofisticação:

Sem deixar de ser um romance engajado, o livro é a demonstração cabal de que a fatura artística pode servir para impulsionar o conteúdo político de uma obra, mas o contrário é muito difícil de acontecer. Dentro do horizonte ideológico de toda essa geração de escritores,

ninguém conseguirá dar uma resposta tão completa ao problema da arte que se quer fator atuante no seu tempo. Ninguém figuraria o outro de forma tão complexa no plano do pensamento e ao mesmo tempo tão orgânica no plano da arte, porque ninguém fora capaz de preservar o outro como outro, com toda sua complexidade e com suas razões, e assim, nessa inteireza, interessar-se por ele. Precisaríamos de uma visão sobre o homem pobre brasileiro construída noutro horizonte mental para que surgisse, com Guimarães Rosa, outra solução estética eficaz para a figuração do outro dentro da ficção brasileira.¹⁷⁸

1.5. Guimarães Rosa e o superregionalismo

Aqui reside um dos nós metodológicos do presente trabalho. Impossível deixar de fora aquele que para muitos é o grande nome da literatura brasileira, independente de qualquer adjetivo. No entanto, igualmente impossível é discutir neste trabalho a obra de João Guimarães Rosa com a devida reverência. Optou-se, ainda assim, por incluí-lo, nesse panorama histórico, mas com um foco restrito, no sentido de colocá-lo como um dos caminhos possíveis a que o romance de trinta aponta, e para o qual não há, no decorrer da história, um sucessor à altura. Rosa entra, aqui, como ponto culminante da tradição regionalista, encerrando um ciclo. Dessa maneira, reitera-se que a discussão sobre a obra rosiana tem o sentido de uma visão panorâmica, sem aprofundar em detalhes o estudo de sua obra, uma vez que não é esse o intuito do presente estudo.

João Guimarães Rosa estreia na literatura em 1946 com *Sagarana*. Para Walnice Nogueira Galvão¹⁷⁹, o livro de contos foi uma síntese das duas vertentes trabalhadas pela geração de 30, inclusive superando-as pelo apuro formal e caráter experimentalista no que tange à linguagem:

como os regionalistas, volta-se para os interiores do país, pondo em cena personagens plebeias e “típicas”, a exemplo dos jagunços e sertanejos. Leva a sério

¹⁷⁸ *Ibidem*; p. 664.

¹⁷⁹ GALVÃO, *Op. cit.*; 2000.

a função da literatura como documento, ao ponto de reproduzir a linguagem característica daquelas paragens. Porém, como os autores da reação espiritualista, descortinando largo sopro metafísico, costeando o sobrenatural, em demanda da transcendência.¹⁸⁰

A questão é que a polarização política que permeou a geração de 30 levou a um esgotamento tão grande da temática social que, quando Guimarães Rosa surge, com uma nova concepção estética para os velhos temas, principalmente pelo trato da linguagem, houve um respiro aliviado: novamente, temos a novidade da velharia.

O único romance de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956), foi proclamado de pronto pela crítica como obra-prima, ou como o épico brasileiro. O ensaio “O homem dos avessos”, de Antonio Candido¹⁸¹, publicado um ano após o lançamento de *Grande sertão: veredas*, faz uma espécie de apresentação do romance, tentando o que seria, à época, um apanhado bastante completo da obra, numa espécie de roteiro de leitura. Nesse panorama, com algumas pinceladas mais pontuais e profundas sobre os temas, Candido afirma que no romance de Rosa há de tudo para quem quiser/souber ler.

O sertão rosiano começa por não ser mais o mesmo sertão da geração de 30, da região do Polígono das Secas, no Nordeste. É a região dos Campos Gerais, no interior de Minas Gerais, que não é árido nem seco, e conta com uma abundância de rios, afirma Walnice Galvão¹⁸². A oposição entre os significados das palavras do título, o sertão que é grande, que “carece de fechos”, recortado por pequenos caminhos, pequenos rios, remete, de um modo geral, a todas as ambiguidades do romance.

O que permeia esse sertão, e o que de certa forma o caracteriza de maneira diversa da geração de 30, é que não é mais a seca ou os retirantes que estão em cena: é o gado, o pasto, o boi. A pecuária extensiva é o que confere a esse sertão, cujos “pastos carecem de fecho”, a unidade¹⁸³. Em alguma medida, Galvão acredita que é essa relação entre o jagunço e o gado que cria uma ambientação no romance, pois ao mesmo tempo em que remete à economia colonial, é uma atividade de homens livres, de honra, diferente dos escravos que eram o motor dos engenhos e, mais tarde, do café.

Galvão ainda relembra que o termo “jagunço”, tão comum na obra rosiana, vem das incertezas de Euclides da Cunha, que acha no termo a saída para conseguir nomear o inimigo

¹⁸⁰ *Ibidem*; p. 08.

¹⁸¹ CANDIDO, Antonio. *O homem dos avessos*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna crítica n° 06, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.

¹⁸² GALVÃO, *Op. cit.*; p. 29.

¹⁸³ *Ibidem*; p.33.

que formava Canudos. Ele tentava tratar do sertanejo em geral como um tipo humano. Frente à perplexidade e admiração do escritor, jagunço é a palavra que ele escolhe e que consegue em alguma medida “encerrar” as antíteses daqueles fortes que guerreavam em Canudos¹⁸⁴.

Em *Grande sertão: veredas*, os jagunços são os personagens de uma tradição oral da região, sobre a qual Rosa, durante as peregrinações como médico do exército, apoia seu romance. O jagunço, segundo Galvão¹⁸⁵, tem, tradicionalmente, lances cavalheirescos. Há de fato o impasse de uma tradição euclidiana, mas em Rosa há mais uma questão de tradição rural: uma força armada a serviço de um proprietário rural, cuja função é defendê-lo e defender a propriedade e seus limites; bem como garantir o bom desempenho dos interesses desse senhor nas eleições. Para o desempenho dessas funções, a prática da violência é extremamente comum.

Essa massa popular rural livre, que não é nem senhor e nem escravo, constitui uma camada de população de agregados dependentes de um fazendeiro, que moram de favor em terra alheia, e cujo compromisso com o dono da terra é implícito e facilmente rompível¹⁸⁶:

Sem laços, sem raízes, desde então sem terra, como agora: em decorrência, vive em um mundo de extrema mobilidade horizontal. Sempre em movimento, ao léu do destino e do arbítrio do patrão, como aparece claramente nas reminiscências de Riobaldo:

Quem é pobre, pouco se apeg, é um giro-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros dos rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: ‘Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo mundo faz?’ (...) ‘Quero criar nada não...’ — me deu resposta... ‘Eu gosto muito de mudar...’”. Donde um individualismo avançado até o último grau. Frente à ausência de toda forma de organização para a defesa de seus direitos, à beira da anomia, seu bem mais importante reside em sua valentia, que compensa todas as carências.¹⁸⁷

A crítica rosiana é unânime em afirmar que *Grande sertão: Veredas* é regido pelo signo da ambiguidade e, como disse Candido, da reversibilidade¹⁸⁸: temos um diálogo-monólogo, com um interlocutor que não aparece senão reportado pela fala de Riobaldo, este, um jagunço-letrado-fazendeiro, que é apaixonado por um jagunço-donzela-guerreira. A narrativa é um misto de “causo” com novela de cavalaria, contando aventuras de um bando numa certa imprecisão de tempo e espaço.

Quando uma tradição crítica, vinda de uma polarização política em que era

¹⁸⁴ GALVÃO, *Op. cit.*; 1972, p. 19.

¹⁸⁵ *Ibidem*; p. 21.

¹⁸⁶ *Ibidem*; p. 37-39.

¹⁸⁷ GALVÃO, *Op. cit.*; 2000, p. 36.

¹⁸⁸ CANDIDO, *Op. cit.*; p. 305.

essencialmente necessário saber “de que lado” estão as coisas, encara *Grande sertão: veredas*, essa crítica percebe que tudo no romance é e não é ao mesmo tempo.

Para Galvão, essa reiterada ambiguidade acaba por mitificar um espaço do interior cujos pontos de fuga nunca aparecem: a cidade e o mar. As sagas daqueles jagunços acontecem num espaço “onde o maravilhoso e o fantástico fazem parte da vida cotidiana.”¹⁸⁹

Para Candido¹⁹⁰, Rosa foi capaz de alcançar o mais indiscutível universal, por uma implacável e exaustiva exploração de um particular simples e pitoresco, anulando-o como particularidade e transformando-o como valor comum a todos: “fez dele matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente.”¹⁹¹

É inegável o valor literário intrínseco à obra de Guimarães Rosa. Entretanto, o que nos interessa principalmente é, assim como afirma Bueno¹⁹², ao contrário de alguma crítica, perceber que, de fato, a obra de Rosa não é um “caso isolado” na literatura brasileira. Ela é fruto de uma tradição regionalista, e que se realiza de maneira magistral justamente porque houve uma Raquel de Queiroz, um José Lins do Rego e um Graciliano Ramos anteriormente. Nesse sentido, é necessário inseri-lo no panorama histórico dessa tradição regionalista, em uma tentativa de ao mesmo tempo dessacralizar *Grande sertão: veredas* desse caráter alienígena instituído pela crítica, e ainda perceber, no decorrer do estudo, que, sim, Rosa mudou a perspectiva dos espaços rurais na literatura, mas não os encerrou como matéria romanesca.

Dentro dessa perspectiva, o estudo de Ygor Radui¹⁹³ é extremamente esclarecedor. O autor questiona estudos que se apoiam em fatores alheios aos literários para classificar a literatura rosiana. E questiona também como as obras de Rosa, que à época de seu lançamento foram classificadas como renovadoras e revolucionárias, viraram repentinamente “clássicas”:

A revolução rosiana que, de início, deixara em perplexidade grandes parcelas da inteligência brasileira, precisamente aquela em que predomina o ranço conservador, lentamente começou a criar uma crítica e um auditório predispostos não só à sua avaliação estilística como ainda em erigir em padrões (os inefáveis epígonos) os valores que nela se inserem. Sobre a possibilidade e a fatalidade desta ocorrência, tínhamos aviso em Bergson quando (...) lançou a grande lei da reversibilidade da obra genial, segundo a qual a obra-prima suprema, depois de nos deixar perplexos, cria pouco a pouco, só por sua própria presença, uma concepção de arte e uma

¹⁸⁹ GALVÃO, *Op. cit.*; 2000, p. 30.

¹⁹⁰ CANDIDO, A nova narrativa. In: _____. A educação pela noite & outros ensaios, 1989. p. 207.

¹⁹¹ *Ibidem*; p. 207.

¹⁹² Cf. BUENO, *Op. cit.*; p. 23-25.

¹⁹³ RADUI, Ygor. *Apostamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização*. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroixa/g_pdf/vol7/7_7.pdf. Acessado em: 25/07/2009.

atmosfera artística que permitam compreendê-la - e, por via desse fato, a obra que era tida por agressivamente nova passa a ser retrospectivamente clássica.¹⁹⁴

O autor acredita que essa passagem do revolucionário ao clássico é produto de uma certa acomodação do público à obra rosiana. Aquilo que antes era estranho, depois de canonizado, para de incomodar. Para o estudioso, a canonização passa a ter um valor quase sacro, pois anula a compreensão crítica, o poder de surpresa, de prazer e de imprevisibilidade da obra. Citando Dacanal, sobre *Grande sertão: veredas*:

Uma obra que bem pode ser qualificada de difícil e é quase ilegível para o grande público tornou-se verdadeiro caso nacional e foi, durante anos e anos, tema obrigatório de todo integrante da intelligentsia brasileira. Todo intelectual que se prezasse ou assim se considerasse sentia-se obrigado, por uma questão de prestígio, a emitir conceitos e opiniões a respeito do romance. (...) Por uma série de razões (...) esse impacto foi se diluindo ao longo das décadas seguintes, sendo seguido de certa retração ou até, do esquecimento, de tal maneira que a obra é pouco estudada e, principalmente, pouco lida.¹⁹⁵

Raduy vai mais longe quando compara Guimarães Rosa com Simões Lopes Neto:

No livro do gaúcho, o velho peão de estância Blau Nunes dirige seu denso discurso a um interlocutor que, similarmente ao romance [de Rosa], encontra-se narrativamente emudecido e que é oriundo de um universo urbano, culturalmente diverso daquele que participa o narrador do relato. Tais interlocutores, num e noutro caso, mostram-se muito interessados na matéria narrada, anotando-a em cadernetas e formulando perguntas ao narrador. A imagem desses interlocutores revela a recorrência de um olhar erudito debruçado sobre a realidade rústica das regiões agrárias que funciona como motivo e contraponto do discurso rústico.¹⁹⁶

Na esteira dessa aproximação entre os dois autores, Luís Augusto Fischer ainda acrescenta que foi Lopes Neto quem desatou o nó, em 1912, que encerrava a matéria regional na saia justa das linguagens ou excessivamente pitoresca ou naqueles discursos esquizofrênicos, entre erudito e regional¹⁹⁷.

O esforço para a dessacralização é no sentido de colocar a obra de Rosa novamente pertencendo a uma tradição, questionando-a sob esse viés regionalista, que desde o romantismo quer dar conta dessa fatia brasileira que foi perdendo prestígio para a “urbanocracia”, no termo de Sérgio Buarque de Holanda. Mais uma vez, o objetivo não é aprofundar o estudo na obra rosiana, mas inseri-la nessa tradição, como um dos caminhos possíveis que dela se desdobram. E nesse sentido, o objetivo até agora desse resgate foi justamente para confrontá-lo, agora, à produção contemporânea.

¹⁹⁴ OLIVEIRA, apud RADUY, *Ibidem*; p. 73.

¹⁹⁵ DACANAL apud RADUY, *Ibidem*; p. 74.

¹⁹⁶ RADUY, *Ibidem*; p. 77.

¹⁹⁷ FISCHER apud RADUY *Ibidem*; p. 78.

Há ainda espaço e possibilidade para o rural na literatura do século XXI? Em que medida, ou de que maneira os escritores contemporâneos se relacionam com essa tradição?

2. Os romances de Marçal Aquino.

2.1. Apresentação.

O escritor Marçal Aquino é natural de Amparo, interior de São Paulo. Segundo Aquino, seu interesse principal como escritor é contar histórias, uma vez que era isso que fazia à noite na fazenda em que morava, já que não havia energia elétrica¹⁹⁸. Entrou no mundo da palavra escrita pelas revistas em quadrinhos, e com quinze anos escrevia poemas e as suas próprias histórias. Sabia que era aquilo que queria fazer, entretanto precisava de uma fonte de renda. A opção pelo jornalismo impresso foi uma boa saída. Ao contrário dos escritores-jornalistas que acreditam que esse contato profissional, maçante, com a palavra jornalística de certa forma “mata” o escritor, Aquino acredita que o jornalismo lhe deu a chance de exercitar a concisão:

O jornalismo definiu a coisa da concisão; sempre amei a concisão. O escritor que mais admiro no Brasil é o Graciliano Ramos; impossível pensar em um escritor mais seco, mais conciso. Então, fui trabalhar numa coisa que de certa maneira poda o texto, não deixa adjetivar; foi um treino importante para mim. Outra coisa, mas secundário, é lidar com a realidade. O meu trabalho como repórter me ensinou a olhar, treinou meu olhar, foi importante para mim como escritor.¹⁹⁹

Aquino diz que muito de sua experiência como jornalista, justamente por esse contato direto com a realidade, ajudou na construção de suas ficções, uma vez que a matéria jornalística nas mãos do ficcionista acaba virando outra coisa. Da mesma maneira, a matéria ficcional, do romance ou do conto, acaba por virar cinema, imagem.

Marçal Aquino é também roteirista de cinema e já adaptou vários de seus contos e romances para as telas de cinema em parceria com Beto Brant. Acredito que essa prática contribui para que suas histórias sejam sempre muito visuais, e é fácil perceber que elas se saíam muito bem na tela do cinema – como, por exemplo, o filme “O invasor”, sucesso de público e crítica, baseado em um romance homônimo de Aquino.

Em alguma medida, a dinâmica da cidade invadiu maciçamente a literatura brasileira,

¹⁹⁸ AQUINO, Marçal, em entrevista a José Castello, no evento Paiol Literário, em dezembro de 2007, Curitiba. Acessado em Agosto de 2009. Matéria completa disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&semlimite=todos>

¹⁹⁹ *Ibidem*.

desde o romantismo, quando os autores buscavam escrever sobre o país e suas peculiaridades. Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, as cidades em formação, que cresciam quando havia surtos de prosperidade, foram, pouco a pouco, ganhando espaço nas representações artísticas. O romance, gênero burguês por excelência, é fortalecido com nomes como de José de Alencar, num primeiro momento, e se consolida como gênero urbano com Machado de Assis. Evidentemente, o regionalismo, ainda que naqueles moldes que beiram o pitoresco na virada do século XIX para o século XX, firma-se como uma outra possibilidade para o romance.

Os desdobramentos das primeiras décadas do século XX, numa ainda outra vertente de certa forma inaugurada, no Brasil, por Aluísio de Azevedo, que segue com Lima Barreto e que no decênio de trinta encontra diversos adeptos, revelam uma nova possibilidade para o romance: uma literatura que possa representar o suburbano. Entram para a literatura tipos essencialmente maltratados pela urbe. Como um bom exemplo dessa mudança de paradigmas, citamos *Os ratos*, de Dyonélio Machado.

Dessa forma, como um autor contemporâneo, Marçal Aquino transita entre diferentes espaços, essencialmente entre os espaços não urbano e o suburbano, beirando as cidades. Especialmente nos contos e a partir do seu segundo romance, o autor transporta para fora dos limites da cidade a ação das personagens, deslocando tudo do seu lugar de origem. Os protagonistas de Aquino são todos urbanos, pessoas citadinas que, exceto em *O invasor*, como ainda veremos, são protagonistas, ainda assim, em deslocamento.

Enquanto em *O invasor* ainda há referências nominais a São Paulo, cidade onde se passa toda a ação narrativa, além da citação de diversos topônimos, essas nomeações vão se diluindo no segundo romance, *Cabeça a prêmio*, em que as nomeações são atenuadas por adjuntos adverbiais, que desfocam a referência precisa. No último, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, há referências ao estado do Pará, onde se localiza a cidade da ação do romance. Mais do que isso não é referido.

Seu objetivo passa longe do pitoresco ao mesmo tempo em que não fala sobre retirantes e jagunços. Acredito que a reinvenção do autor está em deslocar o homem de lugar, geralmente da cidade, da periferia da cidade, para uma periferia de Brasil, que é o interior, o então sertão. São os entremeios das pequenas cidades, os caminhos entre fazendas, os pontos cegos do mapa, esses entrelugares, interiores de um Brasil arcaico e profundo, que figuram como palcos dos romances. Ações que exploram ao máximo as relações superficiais e profundas, entre as personagens consigo mesmas, e delas com aqueles ambientes hostis com os quais elas se relacionam.

Há também, inegavelmente, uma fortíssima influência das histórias policiais em toda obra de Aquino e, evidentemente, é imediata a filiação da sua produção literária com essa tradição policialesca. A influência da literatura policial pode ser lida como fruto dos anos do autor como jornalista, mas também como influência de nomes como Rubem Fonseca, uma das leituras de cabeceira do autor. O estilo policialesco, tanto o de Aquino como o de Rubem Fonseca, por sua vez, retoma, em alguma medida, a temática dos romances “Noir”, de autores americanos como Raymond Chandler e Dashiell Hammet. Essa relação é muito evidente nos dois primeiros romances de Aquino, em que os enredos compõem histórias com uma relação estreita com as histórias policiais. No entanto, essa relação antes tão próxima ao estilo “Noir”, no terceiro romance do autor, é atenuada, para se aprofundar no psicológico dos personagens, para além da “ocorrência policial”.

Bem entendido, como ponto de partida, que Aquino não opta deliberadamente pelo regionalismo, como ele faz com a vertente policial. Ou ainda, é possível vê-lo como um fruto de uma leitura interessante de Lima Barreto e João Antônio antes de aproximá-lo da tradição regionalista. Não há, neste trabalho, um esforço em transformá-lo em uma continuidade direta dessa tradição regionalista, querendo ver na produção literária do autor uma continuidade dessa tradição ilustrada no primeiro capítulo. Sabemos que a intenção primeira do autor, que é evidente à leitura, é o estilo policial. Nesse sentido, a escolha por Aquino se dá justamente por ele ter escolhido o espaço não urbano, mesmo que não necessariamente “filiando-se” à tradição regionalista. E é justamente por essa nova possibilidade, essa nova aparição do espaço rural, como uma releitura híbrida pelo rural e pelo subúrbio, com um outro objetivo e como uma nova-velha possibilidade de espaço para a literatura contemporânea, que escolhemos trazê-lo aqui à baila.

O que há em Aquino, e que tentaremos demonstrar, é uma nova possibilidade do espaço regional, para o qual não cabe mais também o termo “regionalista”. Quando a literatura da segunda metade do século XX consolidou-se como maciçamente urbana, não há mais a possibilidade de nomear esses espaços escolhidos por Aquino como “regionais”. Esse termo, assim como regionalismo, remetem àquela tradição discutida no capítulo anterior. O que há agora, na literatura contemporânea de Aquino, é um novo desdobramento desse regionalismo, uma outra realização dessa escolha espacial, que nomearemos, a partir daqui, não mais como “regional” ou “regionalista”, mas como espaço “não-urbano”, ou ainda sinônimos que não remetam mais diretamente à tradição.

Essa escolha por uma outra terminologia se dá justamente pela percepção de uma nova possibilidade contemporânea de percepção desse espaço não-urbano. No capítulo seguinte

será aprofundada essa questão. Aqui, o foco será unicamente uma primeira apresentação dos romances de Aquino.

No que tange à nossa pesquisa, o foco principal de nossa análise recairá sobre os três romances de Aquino: *O invasor* (2002)²⁰⁰, *Cabeça a prêmio* (2003)²⁰¹ e *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005)²⁰². Nesses romances, além de uma breve incursão no seu enredo, analisaremos como se dá a relação entre a ação narrativa e o espaço em que esse enredo se desenvolve. O procedimento haverá de propiciar, em alguma medida, a costura da relação dos romances citados com a tradição regionalista dos romances brasileiros.

2.2. *O invasor*

Esse é o primeiro romance de Marçal Aquino²⁰³. Até então o autor só havia publicado contos. Mesmo sendo uma estreia no gênero, *O invasor* é uma realização plena de uma boa história. Seguindo um esquema ainda tímido de flashbacks e recortes bruscos na narrativa, que se tornará uma constante na obra de Aquino, *O invasor* é a história em primeira pessoa de dois sócios de uma construtora que contratam um matador de aluguel para matar o terceiro sócio, já que as divergências entre eles estão afetando os negócios. Os desdobramentos disso, somados aos recursos narrativos utilizados, constroem uma tensão vertiginosa em quinze capítulos. O romance se abre com um provérbio montanhês: “para chegar onde deseja na vida, um homem sempre acaba fazendo mais inimigos do que amigos.” É esse o tom do romance.

Ivan, que conta a história, e Alaor, os sócios contrariados, vão até Anísio e acertam a eliminação de Estevão. Pedem para que ele aja rápido. O motivo da eliminação é que Estevão, sócio majoritário da construtora que leva seu sobrenome, não quer que a empresa participe de uma licitação pública do governo federal. Os sócios se desentendem a tal ponto que Estevão diz que, se os dois insistirem em entrar no negócio, ele comprará as partes de cada um deles na sociedade, desmanchando-a. É então que eles decidem ir atrás de Anísio. O matador foi indicação de Norberto, um amigo de Alaor.

Quando saem do bar onde fecham o negócio, Alaor está tomado por uma excitação quase infantil, o que deixa Ivan um pouco chocado, pois entenderia essa euforia de Alaor por

²⁰⁰ AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002.

²⁰¹ _____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

²⁰² _____. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

²⁰³ AQUINO. *Op. cit.*

qualquer outro motivo, exceto nesse caso em que o motivo é a morte próxima do sócio. Ivan, meio a contragosto, é arrastado por Alaor a uma casa de prostituição, “coisa fina”, para comemorarem. Ao final da noite, quando estão indo embora e Ivan pergunta quanto deve pagar, descobre que Alaor é um dos donos daquela casa, em sociedade com Norberto. Ivan, ainda impressionado com a felicidade que a futura morte de Estevão causara em Alaor, fica ainda mais impressionado com o amigo, que julgava conhecer desde os tempos da faculdade:

Fiquei quieto, olhando para o rosto daquele homem ao meu lado, como se o estivesse vendo pela primeira vez. Ali estava meu sócio Alaor, o inofensivo Alaor, meu amigo desde os tempos de faculdade, a quem eu pensava que conhecia bem. Ele havia percebido meu espanto e parecia achar aquilo tudo muito divertido.²⁰⁴

No dia seguinte, Ivan, ainda impressionado com o que haviam tratado, tenta dissuadir Alaor, para desfazer o combinado. Alaor diz que agora não tem mais volta, e que era melhor que Ivan se acalmasse, ou iria começar a despertar suspeitas. Passadas 72h de terem tratado tudo com o matador, em todos os jornais está a notícia do assassinato de Estevão e sua mulher, Silvana. É então que Ivan se desespera: eles serão desmascarados nas investigações policiais. Tenta argumentar com Alaor que Silvana não tinha nada com isso, que não estava no trato matá-la. Mas não havia mais o que fazer, e outra vez Alaor manda que Ivan se acalme.

No intuito de esquecer o que aconteceu, Ivan vai para o bar, onde conhece Paula. Desde que Cecília, sua mulher, fizera a histerictomia, o casamento deles fora morrendo e Ivan se envolvia em casos esporádicos, mas nunca pensava em tomar uma atitude definitiva com relação a Cecília e ao seu casamento falido. Paula inebriou-o durante a noite, fazendo-o minimamente esquecer da situação em que se metera.

No dia seguinte, a surpresa: Anísio o esperava quando chegou à construtora. Cumprimenta-o com um aperto de mão sincero, “velhos amigos”²⁰⁵. Veio cobrar o restante do pagamento e apresentar evidências de que o serviço fora concluído a contento:

Alaor suspirou, impaciente. Do interior da jaqueta, Anísio tirou um lenço embrulhando alguma coisa e pôs em cima da mesa, ao lado do chaveiro.
Eu nunca deixo cliente meu insatisfeito.
Quando ele abriu o lenço, pude ver os documentos, joias e cartões de crédito de Estevão e Silvana. Alaor deu um pulo da cadeira e recuou horrorizado.
Caralho, Anísio, some com isso.
Anísio pegou o anel, ergueu-o e examinou com atenção.
Tem cliente que faz questão de receber comprovante.²⁰⁶

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 30

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 69.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 70.

Alaor e Ivan se desesperam, prometem o pagamento para o dia seguinte. Vendem um carro, pegam dólares e ainda fazem um empréstimo com um agiota. Acreditam que assim Anísio irá deixá-los em paz.

Ao receber o dinheiro, no dia seguinte, Anísio faz outra proposta: pede primeiro para que eles cuidem do dinheiro, pois se ficasse com ele, acabaria gastando em bobagens. Os sócios ficam desconcertados. E no meio dessa discussão, ele pede para trabalhar ali com eles, afinal, vão precisar de segurança:

Anísio deu uma tragada no cigarro e emitiu rajadas de fumaça quando falou: Posso cuidar da segurança de vocês. (...) Depois do que aconteceu com o sócio de vocês, não é bom pensar num segurança? (...) Espera aí, Anísio, Alaor disse. Onde você quer chegar, afinal? Em lugar nenhum, Anísio amassou o cigarro no cinzeiro, mas a bituca permaneceu fumegando. Eu venho aqui pra empresa, tomo conta da segurança, não atrapalho ninguém. E se vocês precisarem de alguma coisa, é só falar comigo.²⁰⁷

A paranoia de Ivan só aumentava. Há dias que não dormia e que não conseguia comer. Para ele, ter o matador ali, ao alcance das mãos, era arriscado demais. Já Alaor, embora estivesse apreensivo também, preferia estudar um pouco mais a situação:

O Norberto acha que a gente não deve fazer nada, pelo menos por enquanto. Só resta esperar pra ver qual é a do nosso amigo.
Vamos acabar na cadeia por causa dele.
Vamos nada, Ivan. Ele também tem rabo preso, não vai aprontar nenhuma loucura.²⁰⁸

É quando Ivan descobre que Marina, a filha de Estevão e de Silvana, herdeira da maior parte da sociedade, está tendo um caso com Anísio. Ao contar para Alaor que viu os dois se beijando quando chegou na construtora, Alaor argumenta que isso pode ser um trunfo para eles conseguirem se livrar de Anísio: o que Marina faria se descobrisse que está saindo com o assassino de seus pais?²⁰⁹

Acuado, Ivan decide que vai vender a parte dele da sociedade e se mudar. Alaor tenta inutilmente convencê-lo de que é besteira pensar assim, ele está bastante cansado, só isso. Mas Ivan está irredutível. O pavor despertado pela presença constante de Anísio não o deixa relaxar.

Uma notícia de jornal chama a atenção de Ivan. Um empresário que havia morrido num assalto foi encontrado dentro do porta-malas de seu carro, na periferia. Do mesmo modo

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 76.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 78.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 87-94.

que os corpos de Silvana e Estevão foram encontrados. O morto era, além de supostamente um empresário, um conhecido agiota para quem Ivan e Alaor deviam muito dinheiro, quando precisaram de dinheiro para o restante do pagamento de Anísio. Para Ivan, fica muito claro que Alaor está usando Anísio para resolver seus problemas. Vai, então, tirar satisfações com o sócio.

Alaor nega que tenha qualquer tipo de envolvimento na morte do agiota e pede que Ivan pare com a paranoia e tire umas férias. Ivan, como defesa, decide que é necessário se proteger e compra uma arma. Naquela mesma noite convida Paula para fugir com ele, mudar de vida. Ela diz que não pode decidir assim, na hora, que precisa pensar. Ela vê que Ivan comprou uma arma e, apavorada, pede para que ele explique o porquê da arma e o porquê da fuga. Ele diz que não pode contar ainda, mas que explicaria tudo depois de eles viajarem.

Porém, no dia marcado da viagem, Paula não atende ao telefone. Desesperado, Ivan vai até a casa dela e arromba a porta, pensando que Anísio pudesse ter feito alguma coisa com ela. Mas ela não está lá. Entretanto, na conta do celular de Paula, fixada na porta da geladeira, Ivan reconhece um número telefônico além do dele: o do telefone de Alaor.

No fundo, eu não queria acreditar. Vasculhei o apartamento atrás de evidências, torcendo para não encontrá-las. Mas elas surgiram.

Numa gaveta do guarda-roupa, oculto sob as lingerie, descobri um conjunto de fotos. Em todas elas, Paula aparecia seminua, em poses provocantes. As fotos eram boas, em tamanho grande, feitas em estúdio. Perfeitas para um catálogo de algum puteiro. Paula era uma das prostitutas de Alaor.²¹⁰

Sem mais nada a perder, Ivan sai da casa de Paula determinado a matar antes de morrer, já que acreditava que Alaor teria colocado Anísio no seu encalço. Durante horas Ivan rodou pela cidade. Foi atrás de Alaor no puteiro e no apartamento dele, mas ele não estava em lugar algum. É quando Ivan, desesperado, decide ir à delegacia, contar tudo o que sabe. E foi o que ele fez.

Entretanto, nesse instante há um recorte, que vai direto para a cena final do romance. O capítulo quinze apresenta Ivan chegando com os policiais à casa de Marina. O delegado Norberto (o amigo de Alaor) desce do carro e chama Anísio e Alaor. Explica a eles que Ivan tinha ido à delegacia e contado tudo, e que, por sorte, havia gente dele no plantão. Agora, caberia a eles se encarregarem de Ivan.

É evidente que *O invasor* não é um romance que se filie diretamente a uma tradição regionalista da literatura brasileira. Nesse caso, a proximidade é muito maior com as histórias

²¹⁰ *Ibidem*, p. 116.

policiais do que regionalistas. Entretanto, respeitando os limites possíveis de interpretação, há uma característica comum entre esse romance e alguma vertente da tradição regionalista: a figura do matador. Esse matador não é “natural” daquela cidade. Anísio é descrito por Ivan como um mestiço, “de braços fortes e mãos grandes. Tinha a pele morena, olhos verdes e usava o cabelo crespo penteado para trás. Uma dessas misturas que o Nordeste brasileiro produz com certa frequência.”²¹¹

É a figura de Anísio que desequilibra a balança da vida urbana. Ele traz para a narrativa um elemento novo, *invasor*, que é fruto de uma mestiçagem, encontrado em cada esquina da maior cidade do país. Com essa figura, percebemos o periférico representado por Anísio, no central, representado pelas outras personagens e pela própria cidade. Ivan, que num primeiro momento até simpatiza com Anísio, vai pouco a pouco se sentindo cada vez mais ameaçado por essa figura híbrida, que cada vez mais toma espaço próximo de Ivan. Anísio, ao contrário do que diz o provérbio da epígrafe, quer que Ivan aceite a amizade dele, “porque de inimigos Anísio está cheio”. Esse periférico não pode mais ser ignorado pelo central, encharcando-se dele, numa tentativa de mesclar-se.

A metamorfose da figura de Anísio, antes fruto aparente da mistura racial, é pontuada em diversas passagens por Ivan, principalmente depois que Anísio se envolve com Marina. O que não sabemos é se essa percepção de Ivan é fruto de sua paranoia ou se é realidade:

Anísio usava uma camisa folgada – a barra cobria a cintura da calça e as mangas compridas quase escondiam suas mãos. Calculei que ele estava armado. Contudo o que mais me perturbou nessa hora foi reconhecer aquela camisa. Não era à toa que ficava tão folgada no corpo de Anísio. (...) Você não reparou na camisa que Anísio está usando?, perguntei. Conheço aquela camisa. Era do Estevão, tenho certeza.²¹²

Anísio me aguardava na entrada do estacionamento da construtora. Fazia frio e garoava. Ele usava um blusão escuro, calça de grife e sapatos novos. Parecia pouco à vontade naqueles trajés.²¹³

O Rolex em seu pulso esquerdo chamou minha atenção. Estevão tinha um relógio muito parecido.²¹⁴

Partindo para os aspectos referentes ao espaço narrativo, nesse romance de Aquino, ao contrário do que buscamos, a ação se passa em São Paulo, capital. Embora só haja uma nomeação da cidade depois de metade do texto transcorrido²¹⁵, isso fica evidente pelas

²¹¹ *Ibidem*, p. 08.

²¹² *Ibidem*, p. 92-94.

²¹³ *Ibidem*, p. 103.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 112.

²¹⁵ “Me diga uma coisa: o que você acha da idéia de passar uns tempos fora de São Paulo?”. *Ibidem*, p. 96.

indicações de espaços geográficos daquela cidade, desde a primeira sentença do romance:

Mesmo seguindo as indicações de Anísio, demoramos um bocado para encontrar o bar, numa rua estreita e escura da Zona Leste. Um lugar medonho. (...)

Quando entramos na Radial Leste, rumo ao centro, Alaor esfregava as mãos, satisfeito. (...)

Dirigi em silêncio até chegarmos à 23 de Maio. (...)

Estacionei o carro numa rua deserta de Pinheiros, em frente a um conjunto de sobrados geminados. (...)

Quer me explicar o que está acontecendo?, eu disse, enquanto subíamos a Rebouças.²¹⁶

Até aqui, são apenas nomes de ruas, e, muito provavelmente, a maioria das cidades do Brasil tem alguma de suas ruas nomeadas dessa maneira. É por uma indicação muito específica, já no começo do texto, que temos certeza de que se trata de São Paulo capital: “Entrei no acesso para a Paulista.”²¹⁷.

A partir de então, várias outras referências à capital paulista são frequentes no texto, inclusive sua própria nomeação:

Na verdade, eu havia feito o contato com Rangel, durante um encontro casual na sala de embarque do Aeroporto de Congonhas. (...)

O carro de Estevão foi localizado às três horas da tarde da quinta-feira, no final de uma rua de terra no extremo sul da cidade. (...)

Esperei o carro se afastar e então liguei para o celular de Alaor. E fui encontrá-lo num restaurante dos Jardins (...)

De manhã, tomamos café numa padaria, e depois eu deixei a Paula em frente a um edifício classe média na Aclimação. (...)

Marina estava morando sozinha na casa dos pais, um sobrado imenso no Morumbi. (...)

O ruído dos caminhões e carros que trafegavam pela Marginal Tietê entrou pelo vitró do banheiro junto com a claridade da manhã. (...)

Em Pinheiros, demorei para localizar o que procurava – as ruas eram muito parecidas. (...)

Eu não tinha uma ideia precisa de onde me encontrava. Sabia apenas que estava no Alto de Pinheiros.²¹⁸

São Paulo é a capital impossível, gigantesca, caótica. E completamente invadida por pessoas de todos os cantos do país, que buscam, lá, ganhar a vida. Nesse sentido, uma outra lógica invade também toda a suposta civilidade dos espaços urbanos. É a lógica do olho por olho, dente por dente. A lógica do periférico. Quando Alaor e Ivan decidem matar Estevão,

²¹⁶ *Ibidem*, p. 07; 17; 18; 19; 28, respectivamente.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 37; 51; 54; 68; 85; 95; 119; 122; respectivamente.

tiveram por motivação um atrito profissional, algo que poderia ter várias outras soluções antes de pensar em eliminar definitivamente Estevão. Mas não. A escolha, como se fosse uma solução plausível, foi por matá-lo, numa lógica muito mais próxima da barbárie, ou das terras sem lei, do que de um ambiente, civilizada e classicamente, urbano.

Acredito que aí esteja o fio da meada para entrar nos outros romances de Aquino, que de fato se deslocam dos centros urbanos para o interior do país. Talvez seja essa hibridez, esse deslocamento de conceitos e de pessoas que enriquecem a narrativa e a colocam num “entrelugar”, no que diz respeito aos espaços narrativos. A nova possibilidade de (re)leitura com essa tradição regionalista é pela inversão da dinâmica entre central e periférico, que começa a ser ilustrada n’*O invasor*.

Em *O invasor*, uma vez que a ação se passa na periferia da maior capital brasileira, há uma maior aproximação com os espaços narrativos de um estilo de literatura suburbana, de Lima Barreto e Dyonélio Machado, que no início do século XX volta-se aos personagens que habitam essa periferia, excluídos socialmente, e que “se viram” para sobreviver à margem de uma classe média crescente. Entretanto, Aquino opta não pelos tipos dessa periferia, mas pelo trânsito que ela propicia.

E o motivo pelo qual incluímos esse romance também na análise é justamente pelo fato de que, visto como o primeiro de uma série de três romances, *O invasor* apresenta ao leitor um deslocamento que, a seguir, com os próximos romances, se acentuará. Os dois personagens, Ivan e a Alaor, representam duas possibilidades: enquanto Ivan ainda se prende essencialmente à vida urbana, embora tenha transitado no oposto suburbano mandando matar o sócio (e está absolutamente amedrontado com a consequente invasão de Anísio no seu mundo e com as possíveis implicações legais do seu “passeio” a essa outra lógica), Alaor assume a sua hibridez de caráter, transitando entre as duas possibilidades, mantendo uma aparência da sua civilidade e solidez de caráter, ao mesmo tempo em que habita o submundo da exploração sexual e da corrupção da lei. Nesse embate das duas possibilidades, mocinhos e bandidos se misturam, como híbridos a configurarem personagens complexos, que transitam entre as possibilidades.

Embora o espaço seja São Paulo, as relações entre as personagens não estão diretamente ligadas a um espaço metropolitano, “civilizado”. Em *O Invasor*, há um fator estranho ao ambiente civilizado da metrópole, que é invasivo. Quando os sócios procuram Anísio para resolver o problema deles, eles escolhem resolver o seu problema “civilizado” com a “barbárie” da periferia. Eles vão encontrar essa outra lógica, invertida e periférica, e acabam tomados, invadidos por ela, já que Anísio resolve transitar pelo ambiente dos sócios.

Grosso modo, essa “invasão” tomará os demais romances de Aquino.

No romance seguinte de Aquino, *Cabeça a prêmio*, podemos dizer que é a lógica de Alaor e não a de Ivan que ocupa a cena, na sua essência cada vez menos urbana, civilizada. É possível perceber que há uma readaptação dos espaços, saindo das cidades, para que eles componham melhor com os enredos dessa dinâmica de aparências. Ao contrário d’*O invasor*, em que Ivan ainda representa o elo de ligação com a lógica da cidade grande, mesmo que pelo medo, em *Cabeça a prêmio* os personagens assumem devidamente a hibridez, como Alaor: eles aparentam essa civilidade para a sociedade, mas agem essencialmente na lógica do “olho por olho, dente por dente”.

2.3. *Cabeça a prêmio*

Segundo José Geraldo Couto²¹⁹, além de uma bela história policial, *Cabeça a prêmio* é também um romance sobre “*um Brasil bárbaro e profundo*” no seu habitat natural. São duas histórias paralelas que se entrelaçam, recortadas em avanços e recuos no tempo, e talvez seja o romance de Aquino em que haja uma maior proximidade do estilo da narrativa com o roteiro cinematográfico.

A epígrafe que abre o romance é testemunha disso: “I wanna be able to make westerns like Kurosawa did.” – Sam Peckinpah. A citação de Peckinpah, renomado diretor americano, famoso por suas cenas violentas em “câmera lenta”, dizendo querer ser tão bom quanto Kurosawa, cineasta japonês que apresentou o estilo samurai (a honra acima de tudo) ao mundo e que ficou famoso pelas releituras em estilo faroeste de obras de William Shakespeare e Fiódor Dostoiévski, indicam uma possível orientação de leitura do romance.

Dessa maneira, a epígrafe de abertura do romance de Aquino deixa muito claro, enfim, o que encontraremos nas páginas seguintes: uma boa história de faroeste. Mas de um faroeste brasileiro.

A narrativa em terceira pessoa tem duas histórias centrais, contadas em diversos recortes, que se entrecruzam. Uma é sobre Brito e Albano, dois matadores de aluguel que estão em algum ponto do Acre a serviço dos irmãos Menezes, Valdomiro (Mirão) e Abílio, fazendeiros-traficantes-contrabandistas, para matar um sindicalista. Quando enfim fazem o contato visual e traçam o plano de ação, Mirão, o mais velho dos irmãos Menezes, ordena que

²¹⁹ COUTO, José Geraldo, apud AQUINO, *Op. cit.*

eles devam ir a Brasília para cuidar de outro caso mais urgente.

Aqui a segunda história se cruza com a primeira. Nos negócios dos irmãos Menezes há diversos pilotos que realizam os transportes clandestinos das drogas e armas. Dentre eles está Dênis, trinta anos e muito bonito. O piloto tem um caso com a filha de Mirão, Elaine. A história não acaba bem, Elaine engravida e o casal apavorado decide fugir. Dênis desvia um carregamento para uma cidadezinha do Paraguai na época das queimadas, quando é mais difícil rastrear visualmente os pequenos aviões, por causa da fumaça. Lá, o piloto vende facilmente toda a carga e o avião, hospeda-se num hotel barato e aguarda a chegada de Elaine.

Nesse meio tempo, Mirão já sabe que Dênis fugiu, só não entende o porquê. Mirão já havia mandando Lucas Cerqueira, outro matador, atrás do piloto. Quando recebeu a ligação de Cerqueira, que havia algemado o piloto, pede para que ele espere, pois iria até onde estava o piloto. Queria falar pessoalmente com ele. Entretanto, quando Mirão chega ao hotel, descobre que Lucas está morto e que o piloto e uma prostituta haviam fugido. O recepcionista do hotel chama a polícia enquanto Mirão está lá, o que rende vários problemas a ele para sair do Paraguai.

Quando Mirão volta ao Brasil, ainda intrigado com essa nova fuga de Dênis, Abílio conta que o piloto tinha um caso com Elaine. Diz que ele o descobrira quando o casal se encontrou num motel administrado pelos irmãos, e que provavelmente ela estaria com ele, disfarçada na suposta prostituta. Furioso, Mirão dá uma surra em Abílio, que vai parar no hospital. Então Mirão manda Albano e Brito irem atrás do piloto e de sua filha, matarem-no e trazerem Elaine de volta.

Entretanto, a construção narrativa não se dá linearmente. O leitor só consegue costurar esses acontecimentos ao final da narrativa, uma vez que a estrutura do texto é continuamente pontuada por diversos recortes e flashbacks de fatos passados dos personagens, montando uma colcha de retalhos das histórias de cada um. O desfecho não é exatamente um desfecho. O piloto denuncia o esquema dos irmãos Menezes à polícia federal e entra para o programa de proteção às testemunhas. Brito e Albano descobrem onde o piloto e Elaine estão escondidos e matam o piloto. Elaine tinha ido embora, pois não aguentava mais ficar naquele esconderijo. A cena final é o encontro entre Elaine e o pai, na mesma fazenda do esconderijo.

O estilo da linguagem, seco, direto – muito mais do que em *O invasor* –, com quase nenhuma adjetivação, reflete muito o que o autor fala sobre a influência do jornalismo sobre a sua escrita. Talvez, inclusive, uma espécie de “eco” de Graciliano Ramos. Mas a questão do jornalismo, da referência extrema da realidade, fala mais alto. Ao contrário de *O invasor*, em que a narrativa é um pouco mais solta, ainda que bastante tensa, em *Cabeça a prêmio* esse

estilo conciso de linguagem compõe muito mais com a intensidade do enredo. O estilo conciso, em terceira pessoa, somado a um narrador onisciente, que em determinados momentos se transforma em indireto livre, mas que ainda assim não revela tudo aos leitores, levam esse faroeste a um nível de construção narrativa bastante sofisticada.

No que tange à questão do regionalismo, certamente essa obra não é regionalista no sentido clássico do termo, mas se aproxima muito mais dessa tradição do que *O invasor*. Não há descrições de paisagens, campos e fazendas, assim como não há uma linguagem marcadamente “sertaneja”, que se diferencia da linguagem culta do narrador. Mas então, e essa é a pergunta que permeia toda a discussão, como se dá a relação entre esse romance de Aquino e a tradição regionalista?

Considerando, até agora, os dois romances, *O invasor* e *Cabeça a prêmio*, acredito que o termo mais exato para se pensar a obra de Aquino não seja mais “regionalismo”, que, em alguma medida, historicamente, remete ao pitoresco. Como foi dito no começo do capítulo, o ideal seria falarmos em uma literatura “não-urbana”, que se relaciona com a tradição tangenciando-a, ainda que por uma relação inversa. Não existe mais a possibilidade do olhar centralizador do escritor que descreve ou analisa o periférico, mas é o central que vai ao periférico. Com personagens provenientes dos centros urbanos, que se deslocam para as pequenas cidades, para o interior (que ironicamente é o periférico do país), Marçal Aquino flerta com essa tradição pelo seu avesso.

Em *Cabeça a prêmio*, a ação do tempo presente da narrativa se passa toda no interior do país. Embora haja sempre uma referência clara a um lugar específico, o nome de uma cidade, por exemplo, ela sempre vem acompanhada de um adjunto adverbial que dissolve qualquer determinação do lugar. Por exemplo:

Um império, que comandavam de uma fazenda na região de Aripuanã. (...).
Um ano antes, no interior de Goiás, os dois tocaíram um sujeito por uma semana. (...).
Albano e Brito estavam incomunicáveis em algum ponto do Acre, atrás de um sindicalista jurado de morte. (...).
Já havia escapado de dois atentados e decidira se esconder num lugarejo perto de Elvira, na fronteira com o Peru. (...) O piloto estava algemado num quarto de hotel numa cidade empoeirada do Paraguai. (...).
Falava de um empresário assassinado na região de Campinas. (...).
O sujeito escreveu num guardanapo e o entregou ao advogado, que repassou ao Albano. Ele leu e perguntou: Onde fica isso [o esconderijo do piloto e de Elaine]? Interior de São Paulo. (...) ²²⁰.

Todas essas referências indeterminadas são para as ações presentes. Quando são

²²⁰ AQUINO, *Op. cit.*; p. 27; 84; 126; 127; 143; 165, respectivamente.

flashbacks nas histórias das personagens, geralmente os lugares são determinados por nomes de cidades, sem qualquer adverbiação. Exemplos:

Havia conhecido Marlene numa casa de mulheres em São Paulo. (...).
Carlito Seixas era mau. Um demônio. O satã de Apucarana. (...).
Uma vez espancou uma menina num hotel de Porto Velho. (...).
Uma noite, Brito estava à toa numa boate de Campo Grande, Albano apareceu.
(...).
O piloto se chamava Dênis. Era de Vilhena. (...).
Elaine estava deslumbrante num vestido preto com alças, que deixava à mostra seus ombros bronzeados, saldo de uma recente temporada no Rio. (...).
Desistira de estudar antes de completar o colegial e vagabundeava por Porto Velho, sustentada pelo pai. (...).
Na boate em Campo Grande, quando se conheceram, Brito demorou um pouco para compreender o que ele estava pedindo. (...) ²²¹.

Exceto pelas lembranças de Brito, quando morava com Marlene, em São Paulo, e a referência às idas de Elaine ao Rio de Janeiro, todas as demais capitais são de estados do interior do país, que não têm litoral. Nessas cidades pequenas, capitais ou não, mesmo quando a narrativa se prende à história de Brito e Marlene, a ação se passa em ambientes periféricos, boates e bares que se incluem em uma dinâmica suburbana. Assim como a ação nunca está nos centros urbanos, a dinâmica do enredo se tece em torno não dos irmãos Menezes propriamente, mas dos empregados deles, nas pessoas que trabalham subordinadas a eles. Mesmo Elaine sendo filha de Mirão, ela transita em torno do pai, ela não está no centro da atenção dele.

Nesse romance, Aquino começa a cruzar fronteiras. Há indiscutivelmente a relação com os romances policiais, mas há, também, essa relação pelo avesso com a tradição regionalista. E, ainda, para além do deslocamento da ação, encontra-se também nas relações hierárquicas de trabalho dos matadores e dos seus chefes.

Mas a obra de Aquino traz a esse ambiente, para além do que poderia parecer “uma história de jagunços modernos” uma frieza abstrata da realidade urbana. Acredito, inclusive, que essa frieza se estabelece em um critério bastante “material”: dinheiro. Ao mesmo tempo em há uma espécie de código de conduta dos traficantes e matadores, há a lógica predominante do dinheiro. Sempre há um pagamento e tudo e todos, no final das contas, têm um preço. A própria epígrafe de abertura do romance de Aquino coloca-o junto a uma tradição de arte muito mais próxima às narrativas policiais. Apesar de, em alguma medida e à sua maneira, o romance cruzar a fronteira em direção ao regionalismo, reinventando-o na contemporaneidade no que tange à composição da ação em espaços não urbanos.

²²¹ *Ibidem*, p. 10; 26; 36; 37; 39; 42; 76; 95; respectivamente.

Pensando em paralelos temáticos possíveis, percebemos que, tanto na obra de Rosa e na de Aquino, apesar de haver um nome que em alguma medida define uma localização topográfica, esse nome não é indicação suficiente para dar uma localização precisa, justamente pela presença constante de advérbios que nublam esses limites. Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo admite que o sertão “é onde os pastos carecem de fechos”²²², e enquanto narra sua história na jagunçagem, deixa claro que as coisas nunca aconteceram onde ele acha que aconteceram, sempre foram mais adiante, ou que ele não sabia o nome certo à época.

No caso de *Grande sertão*, isso se explica em parte por um toque não racional, da memória, que permeia o romance. Mas essa indefinição topográfica pode ser, em alguma medida, reflexo das atividades das personagens de ambas as obras. Uma vez que a jagunçagem e todas as atividades que são envolvidas no tráfico são ilegais, nada mais lógico que, mesmo na ficção, mantenham-se na clandestinidade – mesmo que as personagens desse romance de Aquino carreguem em si um plano mental urbano, um olhar urbano, geométrico, que “aplicam” aos diversos ambientes em que transitam, tentando mapeá-los mentalmente, sem nunca, ainda assim, o leitor ter uma precisão dos locais de ação.

Com os toques precisos e intencionais dos faroestes à brasileira, *Cabeça a prêmio* é uma releitura contemporânea possível do regionalismo que se firmou a partir da década de trinta. O terceiro romance publicado por Marçal Aquino, o próximo em nossa análise, é uma nova perspectiva dessa literatura não-urbana do autor. Não seria exatamente uma síntese, mas uma melhor realização dessa nova possibilidade, que desloca o central ao periférico.

2.4. Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios

O terceiro romance de Aquino²²³ é uma história de amor que se passa em uma pequena cidade sem nome no interior do Pará. Entretanto, os protagonistas dessa história não pertencem àquele ambiente: são personagens vindas de outros cantos do Brasil, geralmente capitais, que em alguma medida se refugiam dos seus passados nesse lugar inominado do Pará. É uma pequena cidade próxima a Serra Pelada, que também vive às voltas com as

²²² ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 9ª Ed. 1974.; p. 09.

²²³ AQUINO, Marçal. *Op. cit.*

movimentações do garimpo: a tensão entre a mineradora e os garimpeiros “solo”. Uma cidade feia, quente e empoeirada, que a qualquer momento pode implodir com um novo achado de ouro:

Uma notícia se destaca na página que consigo enxergar: estão liberando o rio para mineração outra vez. A cidade à beira de um novo surto de prosperidade. É só ver como aumentou o número de putas que circulam pelo centro e pelos lados da rodoviária. Noite e dia. São as primeiras a farejar o ouro.²²⁴

A cidade é um emaranhado de gente esquisita, como o próprio protagonista define:

Era uma fauna excelente se você estivesse interessado em fotografar desvios de evolução. Homens e mulheres gastos – até as crianças pareciam envelhecidas. Riam de um jeito acanhado das piadas maliciosas contadas pelo cantor. Gente desacostumada a rir.²²⁵

À maneira de Aquino, esse romance é também pontuado por longas incursões ao passado. Entretanto, ao contrário de *Cabeça a prêmio*, nesse romance o foco principal se concentra na história de amor de Cauby e Lavínia. Uma vez que essa história nos é recontada por Cauby, que hoje mora na pensão de dona Jane, os flashbacks são as suas lembranças daquela história vivida. A ação presente acontece toda na varanda de dona Jane, onde Cauby ouve, outra vez, Altino, o careca, outro morador da pensão, contar sobre Marinês, o grande amor dele. Junto a eles, há um menino da região, que ouve a história para transcrevê-la em um livro. É durante essas conversas na varanda que ficamos sabendo do passado de Cauby e Lavínia.

O romance é dividido em quatro partes: “O amor é sexualmente transmissível”, “Carne-viva”, “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo” e “Poema escrito com bile”. Em cada uma dessas partes, ficamos sabendo de um pedaço da história de Cauby e Lavínia. Ainda há uma epígrafe de Xavier Velasco, “A mujeres como yo no las conoces; las contraes.”, evidenciando que nesse romance é o amor que entra em cena, fazendo um contraponto com a história policial.

A primeira parte do romance conta o começo da história que se passou entre Cauby, um fotógrafo paulistano, e Lavínia, ex-prostituta e mulher do pastor da cidade, Ernani. Ficamos sabendo como se conheceram e passamos a conhecer o envolvimento entre eles. O que não é explicado nessa primeira parte é por que as coisas não se encontram mais do mesmo modo como Cauby delas se lembra. Há uma ruptura muito intensa que o leitor ainda não

²²⁴ *Ibidem*, p. 12.

²²⁵ *Ibidem*, p. 76.

conhece.

A cidade inominada em que se passa a ação é uma cidade que existe pela atividade de garimpo e mineração e a tensão que existe entre esses dois grupos. Cauby e a Lavínia das lembranças do protagonista, no entanto, não estão diretamente envolvidos nas relações econômicas do lugarejo. Ambos, ainda que por razões diversas, instalaram-se nos confins do Brasil e acabaram se envolvendo.

Cauby é um fotógrafo financiado por uma instituição francesa para montar um livro de fotos sobre as prostitutas que sobrevivem ao redor do garimpo²²⁶. Entretanto, acaba entrando num outro negócio: fotografa as prostitutas da cidade não só para seu livro, mas faz fotos “especiais”, para que elas vendam cópias dessas fotos em formatos de “santinhos” para os garimpeiros que passavam pelas suas casas²²⁷. Esse trabalho extra, além das fotos para os arquivos da polícia^{228 229} e fotos de casamento, mantém Cauby numa situação financeira bastante confortável, para um homem sozinho. Além disso, para além do interesse pelo seu trabalho, é a “eletricidade” da cidade que seduz o fotógrafo, que prefere permanecer por lá por um tempo que se estende, cada vez mais, no tempo.

Cauby e Lavínia se conhecem na loja de Chang, um chinês pedófilo e agiota, dono da única loja de artigos fotográficos da cidade. Cauby se interessou pelas fotos de Lavínia, que

²²⁶ “Meu interesse inicial eram as prostitutas. Eu trabalhava num livro de fotos das profissionais que sobrevivem ao redor dos garimpos. Eram todas muito semelhantes. (O que eu tentava? Negar a beleza?) Gostei da cidade, senti que o instinto me mandava ficar ali por uns tempos. Havia eletricidade no ar: a tensão entre os garimpeiros e a mineradora tinha chegado ao auge.” *Ibidem*, p. 24-25.

“Fiquei nessa vida (de paparazzi) até o dia em que ganhei uma bolsa de uma agência francesa de fotografia. E achei que ia fazer bem para a minha alma um livro com as mariposas dos garimpos. Vim para este lugar onde as casas, os carros, as pessoas e até os cachorros pareciam sujos de terra. Um lugar do qual fiquei íntimo a ponto de acompanhar enterro de conhecidos.” *Ibidem*, p. 166.

²²⁷ “Nessa época, Magali me introduziu num nicho de mercado promissor, que me deu fama de rufião. Um negócio simples e lucrativo: fazer as fotos que as prostitutas vendiam como souvenir a garimpeiros de passagem pelos bordéis, um paliativo valioso para ajudá-los na travessia de solitárias noites imensas, em acampamentos no meio do nada. Um exercício e tanto: tinha de desprezar qualquer veleidade erótica, mesmo as involuntárias; chafurdei na pornografia barata. Arreganhada. E ganhei dinheiro com isso, fiquei conhecido na zona. Igual a uma puta, eu vivia “da porra dos outros”, como Magali também gostava de falar. E muita gente considerava essa atividade uma forma disfarçada de cafetinagem.” *Ibidem*, p. 197.

²²⁸ “Peguei uma câmera, eles me enfiaram na viatura e rodamos para fora da cidade. Uns quinze quilômetros. Até a beira de um barranco. Os cadáveres estavam jogados num monte de lixo. Três caras. Tinham usado munição pesada neles. Principalmente na cabeça. Um negócio feio. Clica os presuntos aí, o delegado disse. Seis fotos pra cada um, entendido? Dê preferência ao rosto, é pra reconhecimento. Olhei para os defuntos. E senti enjoo. Protestei: Porra, cadê o fotógrafo de vocês? O delegado apontou um dos mortos. Um gordo, em quem faltava metade do crânio. Olha ele ali. Tinha que se meter nessa história dos garimpeiros? Havia um clima de guerra na cidade. E a mineradora jogava duro com seus adversários.” *Ibidem*, p. 30.

²²⁹ “O investigador Polozzi apareceu numa tarde e me levou para fotografar uns índios na delegacia. A polícia preparava um relatório para a Funai sobre um incidente ocorrido na tribo que vivia encurralada pela cidade. Estava ligado a uma tradição deles, que feria a lei dos brancos: haviam sacrificado uma índia que tivera um filho com um garimpeiro, e depois a enterraram com a criança ainda viva. Eram três índios, estavam encolhidos numa cela imunda. Não trocaram uma palavra enquanto os fotografei. Me olhavam com hostilidade.” *Ibidem*, p. 42.

apesar de nunca fotografar pessoas, tinha um olhar muito apurado para o gosto do fotógrafo. Estende seu cartão à moça, pede para que ela passe no estúdio dele para fotografá-la. Ali ele já sabia: não poderia mais viver sem ela.

A primeira parte do romance desenvolve essa primeira fase do caso dos dois. Cauby ainda não sabia que Lavínia era mulher do pastor, e por opção demorou a saber. Logo no primeiro encontro, ainda na loja do Chang, o chinês tentou alertá-lo, mas Cauby não queria informações sobre Lavínia, queria descobri-las. Entretanto, em um outro dia o fotógrafo foi até a loja de Chang inquiri-lo sobre quem era o marido da Lavínia. De lá, curioso com a revelação de que ela era casada com um pastor, Cauby tomou o rumo do galpão perto do rio²³⁰, onde funcionava a igreja chefiada por Ernani.

O casal, Cauby e Lavínia, era extremamente descuidado quanto à discrição: encontravam-se sempre na casa de Cauby, à tarde. Foi quando já faziam isso há cerca de oito meses que Cauby começou a se preocupar:

Ela me visitava sem se preocupar muito com a discrição. Eu tinha consciência de que éramos descuidados, negligentes, principalmente num lugarejo como aquele. Mas não fiz nada a respeito. Dava pra adivinhar o que ia acontecer.²³¹

Ele já sabia que havia duas Lavínias, uma casada, casta, e que se questionava sobre o que estavam fazendo, se era correto o que fazia com Ernani. A outra Cauby apelidou de Shirley. Essa era uma Lavínia cheia de lascívia, sem pudores²³². Cauby acreditava que Lavínia era cindida em duas, que a diferença entre as duas era abissal demais para ser só um jogo.

É na segunda parte do romance, a única em terceira pessoa, com um suposto narrador onisciente, que entendemos um pouco mais dessa mulher cindida em duas. A narrativa inteira é dedicada ao passado de Lavínia, sem nenhuma interrupção da narrativa presente, que se passa na varanda da pensão de dona Jane. É aqui que ficamos sabendo da família de Lavínia e como ela acabou virando uma prostituta nas ruas de Vitória. Até o dia em que conheceu Ernani. O que para ela seria mais um programa com um velho fanático por Jesus, para ele foi um chamado de socorro daquela alma. É quando Ernani, então viúvo há muitos anos, acredita não só na conversão da moça, como na sua própria reconversão para o amor e o sexo²³³.

O pastor estava em Vitória para acompanhar a construção de mais uma filial da igreja,

²³⁰ *Ibidem*, p. 53.

²³¹ *Ibidem*, p. 51.

²³² *Ibidem*, p. 46.

²³³ *Ibidem*, p. 88-90

quando viu Lavínia pela primeira vez²³⁴. Ele, em meio ao que seria a salvação daquela alma, apaixonou-se pelos encantos de Lavínia, enquanto ela percebe que a companhia daquele homem, com aquela voz, apazigua a fissura da droga. Havia mudado algo dentro dela:

Lavínia ficou impressionada com a sensação de conforto que boiar naquele oceano de palavras lhe proporcionou. Ainda planejava se drogar tão logo saísse dali, mas a fissura já não existia. Em outras circunstâncias, estaria babando. Ao lado daquele homem, que em nenhum momento a olhou com desejo, achava-se apaziguada de um jeito que ainda não experimentara. Sem a ajuda de aditivos, estivera a salvo do peso do mundo durante horas, imune à música da outra que, sereia, tocava em seus ouvidos fazia dias. Sentiu-se protegida, o que era bem raro em sua vida. E enxergou uma possibilidade de cura.²³⁵

Os encontros entre os dois passam a ser rotina, e Lavínia se muda para o hotel onde Ernani está hospedado. Quando Ernani sabe que se aproxima o dia de ele deixar Vitória, pergunta a Lavínia se ela iria com ele. Os planos do pastor eram grandiosos: queria sair do caos das metrópoles. E quando recebe a proposta de ir para São Paulo:

Pensou no colega do Suriname até com um pouco de inveja. Mudar-se para um lugar afastado das metrópoles deterioradas fazia parte dos planos de Ernani.(...) Mas no futuro, se estivesse em posição de escolher, pediria para ser enviado para bem distante do que chamavam de *civilização*. Os bárbaros estavam vencendo, e alardeavam isso pichando seu evangelho feroz nos muros e prédios das cidades. Ameaçavam com suas roupas, cabelos, tatuagens e atitudes agressivas.²³⁶

É após esse flashback, na terceira parte do romance, “Postais de Sodoma à luz do primeiro fogo”, que explode toda a tensão do romance. A explosão da tensão da cidade, crescente entre os garimpeiros e a mineradora, acaba por acentuar a tensão entre Cauby, Lavínia e o pastor.

É quando Cauby decide que é hora de ir embora. Ele reitera que percebera diversos avisos do que iria acontecer. A decisão é tomada quando Viktor Laurence, um outro forasteiro que ficara por ali, e que tinha alma de dândi, extremamente inteligente e louco por dinheiro, e que cuidava do único jornal da cidade, financiado pela mineradora²³⁷, chama Cauby ao casarão em que morava e lhe mostra um envelope com diversas fotos que o fotógrafo fizera de Lavínia em sua casa²³⁸. Elas teriam sido roubadas, e certamente, quem as ofereceu a Viktor, as teria mostrado a outra pessoa.

Cauby planeja uma última viagem com Lavínia, para despedida. Durante a viagem,

²³⁴ *Ibidem*, p. 83.

²³⁵ *Ibidem*, p. 92.

²³⁶ *Ibidem*, p. 110.

²³⁷ *Ibidem*, p. 58.

²³⁸ *Ibidem*, p. 140.

Chang é assassinado por Guido, pai de um menino que passava as tardes na companhia do pedófilo. É quando o estopim das tensões se acende.

Viktor, de sua parte, já estava bastante doente, e o seu suicídio foi o desfecho dramático que ele tanto queria para a sua vida. Deixou os livros para que virassem uma biblioteca na cidade, desde que fosse instalada no casarão em que morava e que levasse seu nome²³⁹. Entretanto, deixa também um bilhete ao fotógrafo (“Fuja. Leve a dama.”²⁴⁰) que acaba por complicar a vida de Cauby mais adiante.

Foi então que a decisão de Cauby de voltar a São Paulo se concretiza de fato, pois sua história naquele lugar já havia ido longe demais. O assassinato de Chang e o suicídio de Viktor foram os primeiros sinais que Cauby percebeu de que deveria sair da cidade, embora não estivesse diretamente envolvido nas tensões daquele lugar:

As mortes de Chang e Viktor Laurence ajudaram a deteriorar esse clima, sobretudo a evisceração do chinês, pela brutalidade absurda (...). Deixou a cidade com os nervos mais à flor de sua pele já bastante sensível e esburacada. Muita gente tirou os trabucos da gaveta e cuidou de limpá-los.²⁴¹

A visita de Chico Chagas, um homem poderoso da região, dizendo que haviam encomendado a morte do fotógrafo, foi a gota d’água para Cauby. Agendou o quanto antes a sua mudança²⁴².

Quando conta a Lavínia que iria voltar para São Paulo, ela tem um ataque e começa a quebrar tudo na casa de Cauby. Ela vai embora e, na manhã seguinte, dia em que ele havia decidido ser o último na cidade, Cauby encontra-a surtada na frente da sua porta, tremendo de um frio impossível. A despedida desajeitada termina com Lavínia contando a Cauby que está grávida, enquanto o pastor Ernani soa a campainha. Enquanto Lavínia vai embora com o marido, Cauby, ainda em choque com a notícia da gravidez, decide que não vai mais embora²⁴³. É então que o paiol de pólvora vai pelos ares:

Pairava acima de nossas cabeças uma atmosfera de ameaça fazia tempo. Tensão demais entre os garimpeiros e a mineradora. Um clima de guerra, de acerto de contas. Se não estivesse resfriado, você conseguia farejar a pólvora no ar. Faltava apenas alguém para acender o pavio.

Era comum trombar com desconhecidos andando a esmo pelo centro, que não faziam questão nenhuma de ocultar que portavam armas. Um estouro de escapamento na rua, e vários deles se viravam na hora e levavam a mão à cintura. (...) Uma prostituta esfaqueara um cliente no Grelo de Ouro. Um lote de bananas de

²³⁹ *Ibidem*, p. 163.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 164.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 190.

²⁴² *Ibidem*, p. 181.

²⁴³ *Ibidem*, p. 184- 187.

dinamite havia desaparecido do paiol da mineradora. Cartazes nos postes pediam informação de gente sumida, crianças inclusive. Até os animais pareciam inquietos: havia um surto de raiva na região, vira-latas suspeitos eram perseguidos e mortos a pauladas e incinerados. Diziam que a mineradora tinha importado uns caras ruins da Paraíba, para usá-los no extermínio do pessoal do sindicato que se refugiara na mata. Diziam também que o Exército não ia demorar a intervir. E existia o boato de que uma grande matança estava para começar. Falavam até que circulava uma lista com nomes marcados.²⁴⁴

A ironia dos tempos de guerra fez com que Cauby acabasse ficando com o corcel de Chang, que o havia emprestado para que Cauby e Lavínia fizessem a viagem no dia da morte do chinês. Na ausência do fotógrafo oficial, várias ofertas de trabalho surgiram também²⁴⁵. Além disso, Cauby fazia plantão na frente da casa de Lavínia e Ernani, tentando saber notícias do filho, mas não teve sucesso. Ligava diversas vezes por dia, mas ninguém atendia.

A visita do investigador Polozzi, anunciando o assassinato do pastor Ernani, tira o resto de sentido que aquele mundo ainda fazia para Cauby. O investigador confirma que Lavínia está sumida, e que o fotógrafo é suspeito de ter disparado os tiros no pastor²⁴⁶.

Na madrugada desse mesmo dia, Cauby é levado preso. O investigador mostra o inquérito da morte de Viktor, principalmente porque o bilhete deixado para o fotógrafo é o elo que faltava para sua tese: os dois, Cauby e a “dama”, teriam combinado fugir, o pastor descobrira e tentara impedir, por isso Lavínia o matara e estaria escondida em algum lugar conhecido por Cauby.

Alegando sua inocência, receoso da turba que se formava pressionando pela prisão do responsável pela morte do pastor²⁴⁷, o fotógrafo arranja um advogado e é liberado naquela mesma tarde, quando as coisas pareciam estar mais calmas. Estava a caminho de casa quando encontrou a multidão que acompanhada o cortejo do pastor assassinado. Não teve como recuar e foi apedrejado:

Saí a pé da delegacia com o plano de passar em casa, abarrotar o corcel com o

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 190.

²⁴⁵ “O mais curioso, no entanto, é que, para mim, a morte de Chang só teve consequências positivas. Como ninguém reclamou, fiquei de posse do corcel e usava o carro em meus deslocamentos. De repente, na ausência do fotógrafo oficial, meus serviços profissionais foram valorizados e passei a ser muito requisitado para documentar aniversários, casamentos e batizados – fui obrigado até a desencaixotar minhas câmeras. Voltei a ganhar dinheiro. Como acontece nas guerras, apesar da atmosfera hostil à sua volta, as pessoas tentavam levar uma vida normal e continuavam envelhecendo, casando, dando festas, tendo filhos. E morrendo.” *Ibidem*, p. 191.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 192- 195.

²⁴⁷ Muito a propósito, um dos caras na cela começou a lembrar um episódio de linchamento de presos ocorrido *não-sei-onde*, um primo dele estava nessa e foi queimado vivo. Outro comentou que, nesses casos, em sua opinião, a polícia deveria entregar o preso pro justicamento(...). Um pretão que estava deitado no catre tinha uma opinião diferente. Para ele, esse tipo de coisa não aconteceria ali, o delegado era casca grossa, ninguém teria peito de invadir a delegacia.” *Ibidem*, p. 208.

que desse pra levar e partir em seguida. Quando estivesse em segurança, providenciaria a retirada do resto das minhas tralhas. Mas o vento da peste continuava soprando forte nas ruas e esquinas da cidade. Ao virar numa delas, aconteceu: dei de cara com a multidão que acompanhava o enterro do pastor Ernani. (...) Não sei quanto tempo corri ou até quando teria resistido. Eu já não tinha mais energia, porém continuava correndo do mesmo jeito. O medo me empurrava. Mas comecei a perder terreno, tive a sensação de que passei a ouvir, além do tropel e dos gritos, a respiração feroz nos meus calcanhares. (...) Num segundo, fui cercado. Homens e mulheres. Não dava pra saber quantos eram, talvez uns vinte. Me olhavam com hostilidade e não diziam nada.(...) A primeira pedra me atingiu no peito. Ergui as mãos para me proteger e tentei falar, imagine, que estavam cometendo uma grande injustiça. Mas faltou fôlego. E tempo. E sobrou dor. Uma segunda pedra bateu no meu ombro. A terceira no meu rosto. Eu me ajoelhei. E sofri um baque na cabeça – alguém me golpeou por trás. Foi nesse instante que caí. Então choveram pedras. Uma acertou meu olho direito. Um clarão de fogo. Foi a última imagem que vi com ele. Eu já não sentia os impactos. E não me lembro de mais nada.²⁴⁸

Cauby ficou quase 30 dias no hospital. Na primeira semana, ficou largado num corredor sujo do hospital local²⁴⁹, que, com a guerra civil que havia se instaurado na cidade, estava mais caótico que de costume. Foi dona Jane quem lá o reconheceu e o livrou da morte, arranjando uma transferência para Belém. Quando volta à cidade, 30 dias depois, manco e cego de um olho, é informado pelo investigador Polozzi dos desdobramentos daquele dia:

Foi por ele que eu soube dos desdobramentos do dia da peste, quase um mês antes, quando já não estava mais em cena. Naquela tarde, enquanto um bando de devotos da igreja me apedrejava num terreno baldio nos arredores da cidade, num acampamento no meio do mato eram encontrados os corpos de cinco garimpeiros que andavam sumidos. Tinham sido chacinados. Os parentes e amigos trouxeram os cadáveres para a cidade, exibiram em praça pública. (...) Houve ataques contra a mineradora, que reagiu com sua matilha de jagunços, em confronto que, é óbvio, dada a disparidade de armamento e, digamos, de know-how dos envolvidos, só deixaram baixas nas fileiras da comunidade. Isso aumentou ainda mais o ódio. Os ataques contra a mineradora recomeçaram e vararam a madrugada. Puseram fogo numa draga. E depois no escritório e nos alojamentos da empresa. Também surgiram focos de incêndio em outras partes da cidade – gente aproveitando a temperatura da hora para dirimir rixas antigas. O saldo da batalha, depois que o Exército interveio e acalmou os ânimos: oito mortos (treze, contando com os garimpeiros chacinados), entre os quais um garoto de dez anos, e um número incerto de feridos, sem contar os desaparecidos – muita gente fugiu da cidade.²⁵⁰

O que Cauby ainda não sabia é que no dia seguinte ao seu apedrejamento saiu o último número da revista que Viktor publicava. A edição póstuma trazia o poema dele terminado, ilustrado pelas fotos de Lavínia, roubadas da casa do fotógrafo. Somado ao clima de tensão das várias mortes, inclusive à morte do pastor, para a legião de fiéis órfãos, ovelhas

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 209-210.

²⁴⁹ “Viktor protestou, indignado. Disse que preferia morrer em casa. E tinha certa razão: o que chamavam de hospital naquele lugar não passava de um galpão vil e malcheiroso. Todo mundo viajava até Belém quando precisava de algo mais do que um band-aid.”. *Ibidem*, p. 142.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 213.

desgovernadas, a afronta representada pela publicação foi grande demais. Como já haviam matado o assassino do pastor no dia anterior, a turba se revoltou contra a casa de Cauby:

Não se pode dizer que o poema tenha alterado os rumos da história da literatura da cidade, (...). Nem mexeu com o ânimo dos leitores do semanário, na maioria semi-analfabetos. *Bugres*. O que os deixou irados, a ponto de romperem a trégua, foi o punhado de fotos que Viktor usou, com muito bom gosto, por sinal, para ilustrar os excertos da obra que legava à posteridade. Lavínia vestida apenas com a luz do flash da minha câmera. Cópias das fotos roubadas que ele me vendera um dia (...). E enfim alcançou pleno sentido a charada que me coubera em seu espólio. (Mas eu não a resolvi. Não fugi. Nem levei a dama.) Consideraram aquilo uma provocação inaceitável. Tinham acabado de soterrar o fotógrafo atrevido sob um monte de pedras e nem assim o filho-da-puta sossegava. E, em conluio com a bicha suicida, afrontava a memória do pastor, menos de vinte e quatro horas depois de seu sepultamento. Muita gente achou que eu havia passado da conta. E, na impossibilidade de me matar de novo, voltou sua fúria contra minha casa (...). Invadiram, saquearam, queimaram. (...). Naquele momento, eu já fora declarado inocente de forma oficial. Punido, mas inocente. Um pistoleiro paraibano detido pela polícia confessara a morte do pastor e implicara a mineradora no crime. Havia tempo acusavam Ernani de insuflar os garimpeiros com suas pregações inflamadas.²⁵¹

O que sobrou de sua casa foi uma câmera Pentax e um livro: *O que vemos no mundo*, de Benjamim Schianberg – autor que Cauby cita constantemente, internamente e para os leitores, pontuando o relato do careca sobre Marinês na varanda da pensão de dona Jane – resgatados pelo vizinho, antes da destruição de todo o resto. Polozzi pede a Cauby os nomes de quem participou do seu linchamento, e lamenta ter desconfiado do amigo. Diz que Lavínia ainda está desaparecida, e promete a Cauby que vai avisá-lo tão logo tenha o paradeiro da moça.

O que sobrou do fotógrafo é um homem sem medo, caolho e manco:

Caminho pelas ruas empoeiradas de cabeça erguida, olho as pessoas sem nenhum tipo de animosidade ou temor. A maioria evita me encarar. (...). Me ignoram, apesar do tapa-olho de pirata que ando usando por decoro e para resguardar do sol a pálpebra vazia. (Por enquanto, tenho resistido à ideia de pôr um olho de vidro, precisaria voltar a Belém para isso) Sou apenas mais uma aberração num lugar onde elas brotam a cada esquina. Um fantasma estrangeiro.²⁵²

A última parte do romance, a mais curta, é o que restou do incêndio. Polozzi descobre Lavínia internada em um sanatório com nome falso e Cauby vai visitá-la. Lá, lê todos os prontuários e descobre que ela perdeu o bebê, uma vez que Ernani, que desconhecia a gravidez, autorizou o uso de qualquer tipo de tratamento, tanto com remédios como eletrochoques. Segundo os médicos, Lavínia morrera também: convertera-se em outra para

²⁵¹ *Ibidem*, p. 214-216.

²⁵² *Ibidem*, p. 189.

não ter que se confrontar com uma dor monstruosa:

Li relatórios médicos em seu prontuário. Achavam que a perda do filho bloqueara sua personalidade. (...). Os psiquiatras especulavam se, em algum momento, ela se permitiria reabrir um acesso para sua persona interior. Talvez isso nunca acontecesse.²⁵³

Cauby mora na pensão de dona Jane, visita Lavínia duas vezes por semana, reensinando-a de que ele é o “namorado” dela. Segundo o professor Schianberg, via Cauby, ele é mais feliz que 97,6% da humanidade, uma vez que faz

parte de uma ínfima minoria, integrada por monges trapistas, alguns matemáticos, noviças abobadas e uns poucos artistas, gente conservada na calma da mansidão à custa de poesia ou barbitúricos. Um clube de dementes de categorias variadas, malucos de diversos calibres. Gente esquisita, que vive alheia nas frestas da realidade. Só assim conseguem entregar-se por inteiro àquilo que consagram como objeto de culto e devoção. Para viver num estado de excitação constante, confinados num território particular, incandescente, vedado aos demais. Uma reserva de sonho contra tudo que não é doce, sutil ou sereno. É o mais próximo da felicidade que podemos experimentar, sustenta Schianberg.

Não sei que nome você daria a isso.
Bem, não importa muito, chame do que quiser.
Eu chamo de amor.²⁵⁴

Nesse último romance de Aquino, o que fica evidente, quanto à questão do espaço que nos interessa, é a sutileza com que uma história “banal” de amor se constrói num ambiente hostil a ponto de entrar numa dinâmica quase simbiótica com aquele espaço. Tão simbiótica a ponto de dragar as personagens, forasteiras, para pertencerem a si.

Todo o conflito violento deflagrado entre a mineradora e garimpeiros não somente atinge Lavínia e Cauby, como os transforma em mais duas aberrações daquele lugar. Tão bizarras quanto Chang, Chico Chagas e Viktor Laurence. É a invasão da lógica da guerra, perdida e desconhecida no meio de um Brasil imenso, em que a lógica é da justiça com as próprias mãos, como os irmãos Menezes fazem. O erro de Lavínia e Cauby foi ignorar essa lógica, pensando estarem protegidos justamente por não tomarem partido na guerra. Entretanto, Ernani tomou partido e com ele, os seus fiéis. Então, a turba ignorante e fanática, tal qual uma Canudos do fim do século, declara guerra ao fotógrafo assassino e pervertido.

Pensando agora sobre esses três romances e a tradição regionalista rastreada no primeiro capítulo, resta a pergunta central que se configurou ao longo do estudo e que ainda não foi respondida: é possível, ainda, a realização de uma literatura regionalista na contemporaneidade?

²⁵³ *Ibidem*, p. 225.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 229.

Ao longo desse capítulo tateamos o terreno para pensarmos uma tentativa de resposta, a ser construída no capítulo seguinte. O que ficou evidente, ao final dessa primeira apresentação dos romances, é que o deslocamento para o interior é gradativo. Começa com a figura invasiva de Anísio, em *O invasor*, que começa por inverter a lógica civilizada da cidade; em seguida temos um primeiro deslocamento do espaço, em *Cabeça a prêmio*; por fim, em *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, a inversão é completa, com personagens provenientes do centro que se deslocam para o periférico, para o garimpo, cuja lógica se configura muito mais próxima da barbárie que acaba por se compor no cenário policial dos faroestes de Aquino.

3. A tradição regionalista e a literatura contemporânea.

Há um elo muito específico, para pensarmos uma possível relação entre regionalismo e literatura contemporânea, que não pode ser ignorado na literatura de Marçal Aquino. Já que escolhemos o recorte historiográfico, que privilegia uma relação intrínseca entre literatura e sociedade, as profundas modificações que ocorrem na sociedade brasileira a partir de 1960 vão progressivamente se refletir na literatura produzida desde então. De modo geral, a literatura pós 64 é uma história ainda muito recente, cuja proximidade compromete em alguma medida o olhar da crítica.

Pode-se questionar por que a discussão sobre o período pós 64 não está presente no primeiro capítulo do trabalho, que revisa a historiografia e a crítica literária. Optou-se por colocar essa discussão aqui, no terceiro capítulo, justamente porque a literatura desse período não se encaixa perfeitamente nas questões sobre regionalismo discutidas no capítulo um. Ainda, há a questão de que o adjetivo “regional” talvez não seja mais apropriado, fazendo com que nossa busca se configure também em outros termos para tentar delimitar, novamente, nosso problema.

Já que agora é o momento de tentar atar as várias pontas da discussão feita até então, é aqui também que discutiremos questões que vão além de se pensar somente a dicotomia entre campo e cidade. O olhar da crítica que já vinha lentamente mudando a perspectiva (quando pensamos que não cabe mais à literatura de Aquino a classificação de “regionalista”) desenha-se mais nitidamente na produção literária pós-Guimarães Rosa.

A circunstância violenta explícita e implícita do período é o que desnatura o olhar tanto da literatura como da crítica. Com o golpe militar em 1964 e a instauração do regime militar, que marcou nossa história com 20 anos de um governo ditatorial que silenciou manifestações plurais da sociedade civil, a literatura brasileira, de alguma forma, viu-se obrigada a falar. É quando a violência instaurou-se como marca de uma geração da sociedade brasileira. Primeiro, há a violência intrínseca desse tipo de modelo governamental, que perseguiu, prendeu e calou a geração que se opôs a ele. E ainda podemos pensar na violência inerente à modernização “a fórceps” que esse mesmo regime criou. Houve uma progressiva e crescente migração da população rural para os espaços urbanos, inchando as ainda

despreparadas cidades brasileiras. A perspectiva de quem vinha do campo para as capitais era de progresso, modernidade e fartura, mas a realidade que se configurava era sempre outra, mais cruel e pobre. O trecho de Ligia Chiappini, um dos estudos que tentam recensear o clima da literatura do período, resume bem o panorama daqueles anos:

Com efeito, depois do golpe militar e, mais especificamente, depois de 1968, a urbanização se acelera, a industrialização se torna feroz, a população urbana ultrapassa de longe a população rural e a indústria se impõe sobre a agricultura. Em consequência, e na falta de uma reforma agrária, os camponeses se vêem cada vez mais expulsos de suas terras, tornando-se marginais entre os miseráveis das grandes cidades; cada vez mais miseráveis, pois a cidade não atende a uma série de necessidades que, no entanto, ela mesma não cessa de criar e renovar por meio da publicidade e dos meios de comunicação de massa que tem um espantoso desenvolvimento no período. Para sustentar o ritmo do processo modernizador, os militares arrasaram toda espécie de resistência. Daí as prisões, as torturas, as desaparecimentos, as mortes, cuja crônica a ficção começou a fazer ainda no calor da hora.²⁵⁵

Como ilustra Chiappini, a literatura, inevitavelmente, tomou para si a responsabilidade de não ficar alheia ao que acontecia no cenário nacional.

Como um reflexo da industrialização e modernização, e também como resposta ao regime militar, a literatura do período tem um caráter urbano, de denúncia imediata das misérias da ditadura. Muitos ainda preconizam que depois de *Grande sertão: Veredas* não há mais sertão. Outros, como Dacanal²⁵⁶, por exemplo, acreditam que há, a partir da obra de Rosa, um novo caminho que se desdobra para a literatura caboclo-sertaneja, como o autor prefere chamar. Entretanto, ainda que haja essa possibilidade, ela acontece também pelos filtros da violência inerente ao período. Apesar dessa possibilidade, de um ainda-sertão, não é a intenção desse trabalho pensar nessa vertente como desembocando na literatura de Aquino. Ao contrário: Marçal Aquino trabalha também (e talvez até mais próximo) com a literatura urbana da década de 1970. O que nos chama a atenção, frente à literatura dele, são os deslocamentos, a mudança de ambiente que ele faz questão de frisar, levando a violência das cidades para o que sobrou no interior do Brasil. Ainda, se pensarmos que o termo “sertão” remonta histórica e etimologicamente, segundo o Houaiss, ao sentido de “deserto”, não é de todo absurda a aproximação da literatura de Aquino com o sertão.

Dessa forma, buscamos o elo entre a tradição regionalista e a literatura contemporânea

²⁵⁵ CHIAPPINI, Lígia. Ficção, cidade, e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP. Ed. Unicamp. 1998.

²⁵⁶ DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1995. p. 17.

(se é que ele existe) pelo viés da violência, tal qual explicitamos anteriormente. Ainda, é possível perceber essa literatura que faz frente à ditadura militar como fruto de uma outra corrente que vai se desenhando ao longo do século XX: a literatura do subúrbio, cujas raízes remontam ao naturalismo de Aluísio de Azevedo e, no século XX, representados por Lima Barreto e imbricando na fértil geração de trinta, com Dionélio Machado. Nos anos setenta, João Antônio e Rubem Fonseca dão intensidade a esse subúrbio permeado pela violência. Evidentemente, em virtude do fôlego curto desse trabalho, as obras desses autores aparecem a título de ilustração, sem a devida profundidade que merecem, mas sem pensar neles a reflexão fica pela metade.

Os romances de Aquino flertam muito abertamente com a questão da violência, como uma espécie de regulador das relações das personagens, entre elas mesmas e entre as personagens em relação ao ambiente. A evidente proximidade do autor com o romance policial, explicitada ao longo do segundo capítulo, aproximam-no muito mais de Lima Barreto e Rubem Fonseca do que de Guimarães Rosa, por exemplo. Entretanto, a escolha deliberada por espaços que fogem à “urbes”, passando pelas periferias e voltando ao interior, como se desenraizasse seus personagens às avessas, apesar de carregarem consigo todas as orientações mentais e lógicas pertencentes a um ambiente que se quer civilizado, faz com que seja possível também a aproximação com a tradição regionalista, mas com uma postura que difere da literatura assim denominada. Além disso, a escolha deliberada do autor, no sentido estético, de aproximar-se de Graciliano Ramos, que é um autor cuja densidade narrativa ultrapassa qualquer rótulo, não deve ser ignorada. A literatura de Graciliano Ramos é também regionalista.

Com essas primeiras reflexões em mente, vamos adiante.

3.1 Espaço. Espaços.

Ao pensarmos o regionalismo como um todo, o primeiro elemento narrativo que nos vem à mente é o espaço onde se arma a ação narrativa. Esse espaço, como o próprio nome diz, é um espaço regional, singular, diferente do espaço urbano. No que diz respeito a Marçal Aquino em relação às escolhas dos espaços de suas narrativas, percebemos que ele transita por limites, atenuando-os e, de certa forma, reinventando-os. Vimos também que mais do que definir topônimos onde se desenvolverá o enredo, os espaços dos romances de Aquino passam pelos filtros das personagens, pelo olhar delas, que transforma o que poderia ser uma

descrição do lugar circundante, em um ambiente filtrado pelas sensações.

Desde o romantismo, em que havia uma preocupação com descrições minuciosas dos espaços em que se passava a ação dos romances, essa preocupação do caráter “verdadeiro” das descrições de espaço era, como também já vimos, um requisito para uma boa literatura. Em alguma medida, os estudos teóricos sobre o espaço romanesco, segundo Dimas, ficaram também estagnados nesse tipo de análise: levantamentos da precisão dos escritores com relação aos espaços²⁵⁷.

Há que se considerar, no entanto, que na transição entre o século XIX e o XX, o naturalismo explora outra questão do espaço. Não ocorre mais somente a descrição de ambientes, mas uma espécie de transformação do espaço em personagem. No Brasil, podemos pensar em Aluísio de Azevedo, cujos romances são tão intrinsecamente trabalhados quanto à ambientação a ponto de converter suas personagens em puros objetos submetidos à tirania do meio²⁵⁸. Há, aí, uma espécie de inversão de funções, que não é mais o que acontece contemporaneamente. A importância dessa transição reside no fato de que começa a aparecer outra possibilidade para o que antes era apenas “cenário”.

Antes de pensar propriamente de que maneira Aquino resolve essa questão do espaço em seus romances, vale salientar essa diferença entre espaço e ambiente. Para tanto, vale lembrar o estudo de Osman Lins²⁵⁹ sobre Lima Barreto. Para Lins,

Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.²⁶⁰

Osman Lins faz uma divisão entre os termos espaço e ambientação, relacionando o primeiro com o mundo real, para além da narrativa; e o segundo com o “clima” que o autor de cada texto consegue construir narrativamente. Dimas define em linhas gerais que “o espaço é denotado; a ambientação é conotada”²⁶¹. Na sequência, Dimas sintetiza o estudo de Osman Lins, especificando as classificações que Lins define para os tipos de ambientações, a saber: ambientação franca, ambientação reflexa e ambientação oblíqua.

Ambientação franca é aquela que Lins define como introduzida no texto pelo narrador,

²⁵⁷ DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. Série princípios. 3ª ed. São Paulo: Ed.Ática, 1994. p, 08.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 10.

²⁵⁹ LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ed. Ática, 1976.

²⁶⁰ *Ibidem*, p.77.

²⁶¹ DIMAS, *Op. cit.*; p. 20.

pautada no descritivismo. Dimas acredita que esse tipo de ambientação indica nitidamente um certo exibicionismo técnico e, muitas vezes, gratuito, exceto por alguns exemplos do romantismo e realismo, como *O cortiço*, que organizam um retrato objetivo e globalizante do local da ação²⁶².

A ambientação reflexa, também presente nas narrativas em terceira pessoa, é o que Lins define como “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem.”²⁶³. Na interpretação de Dimas, a ambientação reflexa é uma espécie de visão “compartilhada”²⁶⁴.

Lins aproxima esses dois tipos de ambientações:

Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis: o ocaso, o desfile, a sala, a casa, a estação, a tarde, a cidade.²⁶⁵

Sobre essas duas ambientações, Dimas ressalta a exigência da atenção do narrador, que suspende o relato da continuidade da ação para atentar aos detalhes da moldura. Essa interrupção pode ser mais ou menos abrupta ou enfática. Citando Osman Lins, diz Dimas que há sempre o risco de se criar um “vazio” com as interrupções, ou seja, anulando a ação, anula-se também o elemento dinâmico que caracteriza essa ação, instalando-se “a inércia momentânea da descrição que se ocupa dos objetos e não mais de sujeitos ativos”²⁶⁶.

Lins defende que, para a ambientação reflexa, a personagem tende, em alguma medida, a uma atitude passiva, com uma reação – se houver –, interior. A ambientação reflexa incide sobre a personagem, não implicando uma ação²⁶⁷. Nesse sentido, difere essencialmente da ambientação dissimulada ou oblíqua:

A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é o enlace entre o espaço e a ação. Leon Surmelian designa-a como “o método dramático”: “description blending with the flow of action”. É também a ambientação dissimulada que se refere Georg Lukács, quando adverte, no seu ensaio “Narrar e Descrever”, não se deter a reconstituição do ambiente, em Balzac, na pura descrição, vindo “quase sempre traduzida em ações (basta evocarmos o velho Grandet, consertando a escada apodrecida)”. Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, fazem surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus

²⁶² *Ibidem*, p. 21.

²⁶³ LINS, *Op. cit.*; p. 82.

²⁶⁴ DIMAS, *Op. cit.*; p. 22.

²⁶⁵ LINS, *Op. cit.*; p. 83.

²⁶⁶ DIMAS, *Op. cit.*; p. 24.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 83.

próprios gestos.²⁶⁸

Em uma síntese dessa classificação feita por Osman Lins, Dimas contrapõe:

Se a ambientação franca depende, basicamente, do narrador e a reflexa de um personagem tendencialmente passivo, a dissimulada ou oblíqua é a mais difícil de se perceber, uma vez que nem se trunca o fluxo narrativo com o fito de se abrir uma clareira ornamental e nem se delega a um personagem a responsabilidade de nos transmitir, direta ou indiretamente, o setting em que se insere. Segundo o ensaísta que vimos acompanhando, a “ambientação dissimulada exige a personagem ativa”, o que faz com que se crie uma harmonização altamente satisfatória entre o espaço e a ação”, num processo de colaboração recíproca, cujos liames só serão espreitados pela perspicácia de um leitor paciente e educado. Como se trata de uma fusão de componentes de natureza variada, esse tipo de ambientação requer dobrada atenção do leitor, que a ela emprestará uma carga de significados muitas vezes insuspeitos. Bem distante do caráter despudorado da ambientação franca, na dissimulada imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá separar, hierarquizar e avaliar.²⁶⁹

Em alguma medida, podemos achar esses três tipos de ambientações nos romances de Aquino. Entretanto, são as ambientações reflexa e dissimulada que estão mais presentes. N’ *O invasor*, desde a primeira página, são os filtros de Ivan que classificam e identificam tudo a sua volta, desde o local na Zona Leste, onde ele e o seu sócio se encontram com Anísio pela primeira vez²⁷⁰, até os nomes das ruas que encontram nos percursos de carro. É também quando começa o trânsito entre centro e periferia. Passamos, assim, da maior cidade do país a sua periferia, e sobre a qual só sabemos pelo olhar que se quer civilizado de Ivan, que transita, mas não se quer pertencente àquele ambiente. Já Alaor, apesar de não pertencer também, não vê nenhum problema nesse trânsito constante, entre a ordem e o caos, como quer Ivan.

Já em *Cabeça a prêmio*, há uma tendência maior para a ambientação franca, uma vez que o texto é em terceira pessoa. Esse narrador, embora muitas vezes apareça um discurso indireto livre, não é muito generoso com o leitor nas descrições, pois assim cria-se uma maior indeterminação, aumentando o suspense da ação para o leitor. Ainda assim, as poucas descrições dos espaços narrativos são todas no sentido de compor o espaço da ação, mas sem revelar demais, ou até adjetivar, por onde a clandestinidade atua. Nada é gratuito.

No último romance, *Eu receberia...*, embora seja evidente a ambientação dissimulada, precisamos de um pouco mais do estudo de Osman Lins, uma vez que há uma imprecisão em tudo que diz respeito ao relato exterior. Não há topônimos, e a descrição, ainda que mínima, se dá relacionando o meio com as demais personagens. Tudo pelo olhar do fotógrafo Cauby.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 84.

²⁶⁹ DIMAS, *Op. cit.*; p. 26.

²⁷⁰ AQUINO. *Op. cit.*; p. 07.

Aliás, a escolha por um fotógrafo como narrador é bastante interessante, uma vez que a fotografia é sempre um olhar autoral, um ponto de vista. Nesse sentido, o olhar de Cauby é sempre seletivo, ele escolhe o que fotografar para a narrativa. Além disso, sabemos que o romance é uma narrativa acionada pela memória de um fotógrafo caolho, que perdeu a visão de um dos olhos pela violência da fê. É aí que entra o recorte possível sobre esse espaço, um recorte escolhido pela personagem mas que já sofreu os filtros do tempo.

Como Dimas explicita, e Lins também reforça no capítulo VI, o ponto principal da discussão sobre espaço é no sentido de verificar a utilidade dos recursos para compor a narrativa:

Até que ponto os signos verbais utilizados limitam-se apenas a caracterizar ou a ornamentar uma dada situação ou em que medida eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, útil àquele contexto narrativo. O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto, intrínseco? Qual é, enfim, o grau de organicidade/inorganicidade de um determinado elemento narrativo?²⁷¹

É nesse sentido, na organicidade dos espaços para compor a narrativa, que pensamos sobre a relação dos romances de Aquino com toda uma tradição, não só relativa a espaços regionais, mas que se relaciona direta e intrinsecamente com espaços não urbanos filtrados pela violência, englobando também na nossa reflexão, ainda que superficialmente, o subúrbio. Assim, para abordarmos a obra de Aquino, pensaremos a partir de agora em um espaço que não se define somente em termos como “rural” ou “regional”, mas em um espaço contemporâneo que transita, se desloca, da cidade para as periferias: tanto da própria cidade como para a periferia do país. Ainda, em um deslocamento que é inexoravelmente motivado pela violência.

Justamente por se restringir a um espaço muito específico, e ter uma carga semântica que para alguns críticos é até pejorativa, o termo “regionalismo” remete quase diretamente àquela literatura romântica, que se ocupava de descrever e “turistar” as várias facetas do país. Ou então, há uma relação direta com a produção literária de 1930, ignorando-se a profundidade das questões humanas levantadas pelos romancistas daquela geração. Assim, como já se fez ao longo do segundo capítulo desse trabalho, preferimos nos referir aos espaços de Marçal Aquino como “não urbanos”, dessa maneira, pensando nos romances dele (e talvez de uma geração de escritores contemporâneos que optam por sair das cidades) como uma possível síntese entre cidade, subúrbio e campo. Cidade, pois é de lá que vêm as personagens, é lá onde foi criado o plano mental delas, a lógica pela qual elas regem as suas

²⁷¹ DIMAS, *Op. cit.*; p. 33.

vidas. Subúrbio (ou periferia), pois é onde estão os pobres e marginalizados das cidades. Seria até, talvez, o híbrido por excelência, que mescla o que sobrou do campo e o que a cidade renega. E campo, pois é uma opção mudar o ambiente, desenraizar-se às avessas. É no campo, no espaço da negação do urbano, que acontece a relação de seres que não pertencem àquele lugar. E aí se dá a violência.

3.2. Espaços recortados pela violência.

O que não acontece mais com os espaços nos romances de Aquino é que não há mais um olhar externo, como havia no romantismo. Ainda, a visita que Marçal Aquino faz à periferia, da maneira com que ele faz, é fruto de uma leitura bastante contemporânea da literatura e dos seus espaços. Primeiro porque esse espaço não urbano não se relaciona diretamente, como uma continuidade, com aquilo que já é conhecido pela tradição. Não é mais o autor-turista romântico; não é mais a descoberta de um Brasil pobre, bárbaro e profundo; não é mais a denúncia pura e simples das mazelas sociais da população rural; não é também a sublimação épica do sertão. É justamente a questão da violência que acaba por determinar os deslocamentos e o desenraizamento das personagens de Aquino. E essa mesma violência desnatura também o olhar do escritor, que recorta de uma maneira bastante peculiar e nada ingênua o cenário em volta de suas personagens.

Primeiro, o desenraizamento provocado pelo progresso, que em alguma medida já ecoava no romance de trinta, e antes ainda, em Lima Barreto, é acentuado pela produção romanesca da década de 1970, que assume a violência como estilo e estrutura narrativa. Segundo o estudo de Chiappini:

Voltados para a realidade imediata, vários desses romances tendem a compensar literariamente a análise explícita e brutal da violência da ditadura, do terrorismo e do processo modernizador, por meio de uma técnica de ficção muito avançada, no trabalho com o fragmento, a montagem e a metalinguagem. (...) A maior parte dessa ficção assume também a (...) linguagem da gíria, os palavrões, as frases elípticas, quase gestuais, da linguagem falada abalando a escrita literária.²⁷²

Chiappini ainda cita Antonio Candido, falando sobre os textos indefiníveis, híbridos entre literatura e jornalismo, que proliferaram no período pós golpe militar:

²⁷² CHIAPPINI, *Op. cit.*; p. 204.

Romances com ar de reportagens; contos que não se distinguem do poema ou da crônica, atravessados de sinais e de montagens fotográficas; autobiografias, adotando o tom e a técnica do romance; narrativas sob forma de cenas de teatro; textos justapondo citações, documentos, lembranças, reflexões de todo tipo. A ficção literária recebe o impacto do boom jornalístico, do desenvolvimento espantoso das revistas e dos pequenos seminários, da publicidade e da televisão.²⁷³

Chiappini ainda relata que esses textos remetem a uma ambiguidade que pode defini-los como uma “quase literatura, paraliteratura, contraliteratura.”²⁷⁴. O que é evidente, e que a autora destaca reiteradamente, é que o êxodo rural crescente na sociedade brasileira desde o início do século XX, e maciço na década imediatamente anterior a esses romances, aparece na literatura como uma progressiva libertação das raízes rurais. A autora cita especialmente Antonio Torres e João Antonio, como autores que tentam ao longo dos livros fazer um balanço das suas origens e dos traumas do desenraizamento gerado pelo progresso. Desenraizamento que já despontava desde o começo do século XX:

A cidade, atraindo os camponeses e transformando violentamente suas vidas, seus valores e seus hábitos, era já a face oculta do regionalismo pré-modernista do início do século, da década de 1930, e daquele de Guimarães Rosa. Mas é depois de 1960 que ela vai ser representada de modo mais explícito por escritores que, entretanto, não chegam completamente a libertar-se de suas origens rurais.²⁷⁵

A propósito desse sentimento de desenraizamento, vale resgatar o que Ecléa Bosi pensa sobre o tema, o que, *grosso modo*, perpassa toda a constituição da sociedade brasileira e das sociedades colonizadas. A autora cita Simone Weil a propósito das raízes culturais:

O enraizamento é talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana e uma das mais difíceis de definir. O ser humano tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro.²⁷⁶

O estudo de Ecléa Bosi é sobre o desenraizamento do operário, que é justamente reflexo das primeiras gerações que migram para as cidades nas primeiras décadas do século XX. Sobre as questões específicas do desenraizamento, podemos aproveitar passagens bastante valiosas. Especialmente porque para ela o desenraizamento é fruto de uma violência intrínseca à sociedade brasileira como um todo:

A conquista colonial causa desenraizamento e morte com a supressão brutal das

²⁷³ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 209.

²⁷⁴ CHIAPPINI, *Op. cit.*; p. 204.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.205.

²⁷⁶ WEIL apud BOSI, Ecléa. *Cultura e desenraizamento*. In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira – temas e situações*. São Paulo: Série Fundamentos. Ed. Ática. p. 16.

tradições. A conquista militar, também. Mas a dominação econômica de uma região sobre outra no interior de um país causa a mesma doença. Age como conquista colonial e militar ao mesmo tempo, destruindo raízes, tornando os nativos estrangeiros em sua própria terra.²⁷⁷

Nessa medida, o caminho que se faz entre o campo e a cidade nada mais é do que esse desenraizamento, movido pela busca do progresso, que é gerado e gera essa violência brutal de uma mudança forçada, pois não há mais outra alternativa. A literatura da década de 70 realiza muito bem essa complexidade, tentando a sua maneira expor os intestinos da realidade brasileira. Evidentemente, como em todas as correntes literárias, alguns escritores pesam mais a mão, representando aquilo que “Walter Benjamin acusava na nova objetividade alemã: oferecer ao consumo do burguês o pobre com suas mazelas, apaziguando a má consciência de escritores e leitores sem romper com os mecanismos gastos da ficção burguesa.”²⁷⁸. A literatura dessa geração, na ânsia de se opor, de retratar o real, criaram uma ruptura tão generalizada que limitaram-se, historicamente, a uma moda.

Entretanto, segundo Candido²⁷⁹, há excelentes representantes do que ele chama de realismo feroz. Rubem Fonseca, por exemplo, que parece melhor sintetizar a estética desse realismo feroz proposto por Candido ao renovar-se em crescente sofisticação permeada de certa ironia. Chiappini ressalta a dupla face da produção de Rubem Fonseca, entre violência e poder, concretizada pelo embate das classes sociais. Nesse sentido, Chiappini relembra novamente Walter Benjamin, para quem o diálogo seria a única possibilidade de um relacionamento não violento, mas na sociedade que corta a conversa pelo monólogo, é a violência que resta. Violência que se manifesta, na literatura, também pela associação do autor à tradição do romance “noir” norte-americano, que também é presente na literatura de Marçal Aquino.

Acreditamos, enfim, que essa geração consegue finalmente chegar às cidades. Ainda que em alguns casos às periferias delas. Mas, inversamente ao que acontecia nos romances ditos regionalistas, em que a cidade era um eco de modernização nas narrativas, configurando inclusive uma possibilidade de melhora na vida das personagens, agora o campo é um eco saudosos do “primitivo”, uma vez que a palavra de ordem era há tempos modernizar.

Ainda que, em alguns casos, essas narrativas nunca alcançassem os centros de fato, elas passam a ser regidas pela lógica da civilização, da modernização. A dicotomia não é mais entre rural e urbano, mas entre centro e periferia. O que permanece, entretanto, é a mesma

²⁷⁷ BOSI, *Ibidem*, p. 17

²⁷⁸ CHIAPPINI, *Op. cit.*; p. 208.

²⁷⁹ CANDIDO, *Op. cit.*; p. 219

violência que permeia os processos de modernização que, conseqüentemente, escolhe alguns sujeitos para o processo e relega outros à margem das sociedades.

Chiappini acredita que há uma face oculta dessa guerra — presente em Rubem Fonseca e em Dalton Trevisan — que é a guerra dos sexos. Dessa maneira, a autora traz o olhar feminino e contemporâneo de Clarice Lispector à reflexão que, segundo a autora, é “menos brutal, mas talvez por isso mesmo mais violento”²⁸⁰.

Mais uma vez, não é possível tratar a autora na dimensão que sua obra merece, mas como tentamos aqui o panorama, o recorte, pensaremos em Clarice Lispector como uma das possibilidades da geração. Nesse sentido, a voz feminina problematiza um mundo, uma cidade, feita por e para homens. Chiappini aproxima Lispector, apesar de suas idiossincrasias, da tradição, ao contrário da crítica que visa destacá-la como única no período. Aproxima-a pois acredita que a sua literatura reflete a iminência de uma explosão profunda feminina: quando a mulher sai à rua há a possibilidade da descoberta de si mesma enquanto objeto dos homens e da sociedade de consumo da qual se tornou escrava.

Segundo Lígia Chiappini:

Essa descoberta é, ao mesmo tempo, lenta e súbita, e se dá sobretudo quando ao olhar míope aparecem aqueles que estão do outro lado do campo de batalha: os cegos, os pobres, os mendigos, os que têm feridas purulentas no corpo e na alma. Ou, então, é a descoberta limite, quando ela vê e faz falar a mulher nordestina, pobre, feia, sem inteligência aparente, sem brilho algum, mas que, entretanto, reluz como uma estrela — Macabéa.²⁸¹

O estudo de Chiappini encontra Clarice e Rubem como autores que confrontam em seus romances aqueles que têm tudo e aqueles que não têm nada, e assim as tensões e violências deflagradas (implícita ou explicitamente) a partir desses encontros. Como autores do seu tempo, conclui Chiappini, têm seus imaginários atravessados pela história e, ainda que não abertamente, são motivados a interpretá-la e posicionar-se perante ela. Dessa maneira, contando a verdade pela invenção.

3.3. O contemporâneo e as tradições.

O que acontece nos livros de Marçal Aquino é um deslocamento na contramão do que

²⁸⁰ CHIAPPINI, *Op. cit.*; p. 214.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 214.

houve desde então. Não se sai do rural para o urbano, mas se vai primeiro do maior centro urbano à periferia, e paulatinamente se desloca até o interior do Pará, onde se passa o último romance. A tese é de que o que motivou Aquino a tirar suas narrativas e suas personagens da cidade grande seja essa mesma violência e desenraizamento que forçaram as personagens anteriores a sair do campo. Porque, em alguma medida, o que acontece é um regionalismo às avessas: as personagens, na sua imensa maioria, não pertencem aos ambientes onde se desenrola a ação. São migrantes, tal qual os retirantes de trinta, desenraizados dos seus *habitats*, mas ao contrário: as personagens de Marçal Aquino são retirantes da urbs violenta, sem mais poderem, no entanto, se livrar da violência. Há, ainda, a contribuição inegável da produção literária da década de 70 e 80 e o deliberado posicionamento nessa linhagem policialesca da literatura, para a qual a violência é um dos elementos centrais na composição narrativa. Nos romances de Aquino, a violência permeia todas as relações entre as personagens, mesmo que elas não pertençam, desde sempre e deliberadamente, a um universo violento.

N’*O invasor*, a trama do romance se deflagra com a ideia de resolver uma diferença por meio da violência, o assassinato de Estevão. A partir daí, consumado o fato, é a presença de Anísio – o elemento estranho, da periferia –, que desestrutura Ivan, pois este não confia naquele, achando que a qualquer momento ele pode revelar que os sócios foram os mandantes do crime. Essa invasão deflagra toda a insegurança de Ivan, e o quanto ele não consegue lidar com as consequências de resolver seus problemas pela lógica da violência.

Nesse romance, é possível ler a hipocrisia daqueles que, como Alaor, preferem resolver os problemas de maneira escusa. Ivan, por exemplo, não aguentou as consequências morais de ter mandado matar o sócio. Entretanto, achou num primeiro momento que essa seria a melhor maneira de resolver suas diferenças com Estevão. O que ele não conhecia até então é o preço ético e moral que esse tipo de decisão pode custar a um homem que, até então, era um cidadão correto, o que quer que isso signifique.

Já Alaor, o outro sócio, transita entre essas duas lógicas: do mundo civilizado, urbanizado, racional, e do mundo periférico, violento e caótico. Ao mesmo tempo em que Alaor é sócio de uma empresa de engenharia renomada, é sócio também de um delegado corrupto, ambos donos de um bordel. Alaor não se ressentia em nenhum momento de ter mandado matar Estevão e, ao mesmo tempo em que está muito feliz pelo plano ter dado certo, consegue chorar e fingir muita dor no enterro do sócio. É como se Alaor não só transitasse, mas escolhesse e levasse “o melhor dos dois mundos” sem nunca pertencer, de fato, unicamente a um deles. Resolvendo os seus problemas da maneira mais fácil e pela lógica

inversa, Alaor é o híbrido, é o hipócrita que se aproveita da pobreza: usa pessoas pobres, socialmente periféricas, sempre em benefício próprio, mas nunca se preocupa em tirá-las daquela situação de submissão social.

Apesar de aceitar Anísio em seu mundo, contratando-o como uma espécie de guarda-costas, faz isso pensando nos benefícios que ele próprio lucra com a suposta amizade. Não que Anísio não saiba disso. Ao contrário, sabe muito bem que ele é mais interessante a Alaor do que o contrário. Mas, criando a tensão iminente pelo fato de ele ser um matador profissional, Anísio faz questão de fazer-se sentir cada vez mais presente e mais pertencente àquele grupo social. A invasão de Anísio, entretanto, só é sentida dessa maneira por Ivan, que se arrepende a todo momento da escolha que fez e do preço que está tendo que pagar por ela.

Grosso modo, o romance é um recorte dessa realidade, em que o central usa e abusa das possibilidades da periferia violenta, sempre manipulando-a e mantendo-a onde ela está: fora do centro, fora da discussão. Quando ela entra, invadindo um espaço que não é seu, a civilização ou se adapta a sua maneira, criando distorções como Alaor, ou rechaça, como Ivan. De qualquer forma, o centro sempre faz questão de marcar a diferença, a invasão, jamais integrando a periferia. Nesse jogo de dominação, permeado por um eterno fantasma de como as coisas podem se resolver de maneira violenta, a cidade vive, chocando-se cada vez mais com a brutalidade do dia-a-dia, sem ao menos refletir sobre ela.

Em *Cabeça a prêmio*, o deslocamento é maior e para lugares sem localização exata. O desenraizamento é tamanho, acentuado ainda pela composição narrativa recortada, que é como se as personagens não tivessem passado. Elas vivem uma espécie de presente eterno, permeado pelas poucas lembranças que vão se apagando. A violência também só aumenta. Todas as personagens desse romance têm uma história marcada pela violência, pela possibilidade de morrer no instante seguinte, mas isso não apenas porque esta é uma história que trata de matadores, o que seria em alguma medida uma justificativa pra a recorrência do tema. No caso desse romance, a violência marca também aqueles que não estão diretamente envolvidos com as atividades profissionais dos irmãos Menezes, chefes de uma enorme organização de tráfico de drogas.

De um modo geral, todas as personagens têm suas histórias precedentes à trama marcadas por algum tipo de violência. Interessante, nesse caso, seria pensar não só nas personagens que trabalham para os irmãos Menezes, até porque é evidente o vínculo delas com o a violência intrínseca ao tráfico, mas pensarmos especificamente nas personagens femininas do romance, Elaine e Marlene.

Elaine é filha de Mirão e, por ter sido engravidada por Dênis, resolve fugir com ele. O

comportamento de menina mimada e rica é o que norteia as ações de Elaine, a ponto de ela sugerir a Dênis que eles forjassem o seu próprio sequestro para que ficassem juntos. A violência que atinge Elaine é justamente porque não há possibilidade de ela sair desse círculo vicioso. Ela é sustentada pelo dinheiro dos negócios escusos do pai, e por mais que tente se livrar do controle dele (ela queria morar no Rio de Janeiro), é Mirão quem tem o controle sobre os caminhos de sua filha. A escolha estabanada da fuga do casal Elaine e Dênis comprova a condição de Elaine enquanto refém das deliberações do pai. Ela, por sua vez, precisa encarar o fato de que o ciúme do pai não vai deixar que ela siga seu caminho como uma adolescente que foge de casa. Dessa maneira, Mirão usa de todos os seus meios para achar o casal. Elaine, inclusive, só toma consciência da descartabilidade de Dênis quando ele já foi descartado.

Já Dênis, que se diz atraído justamente pela emoção daquilo que é proibido, paga o preço de ter tentado enganar Mirão. Ao contrário de Elaine, Dênis sabia muito bem dos riscos que corria por ter se envolvido com a filha do chefe e que ele era uma peça facilmente substituível naquele quadro. Nem mesmo quando Abílio lhe contou que sabia do romance dele com a sobrinha, numa espécie de chantagem que pode se deflagrar a qualquer instante, Dênis recuou daquele romance. E se dependesse de Abílio, a sobrinha também seria facilmente descartada.

Assim, e como já era esperado, Mirão acha, primeiro, Dênis e o executa. O final do romance é o reencontro de Mirão com a filha que, por sorte, não estava com o namorado quando Brito e Albano chegam à fazenda onde os dois estavam escondidos. Abílio teria oferecido o triplo do que Mirão prometera se Albano matasse Elaine também. Elaine chega à fazenda, provavelmente, determinada a matar o pai, carregando a arma que o piloto comprara de outro traficante na Bolívia. Assim, Elaine segue a lógica do ambiente no qual está inserida. Não sabemos se ela leva ao cabo a intenção de matar o pai, mas de qualquer forma ela tem sua história violentamente marcada pelo assassinato do namorado.

Quanto a Marlene, a ex-namorada de Brito, ela achava que ele era policial, apesar de nunca fazer perguntas sobre as viagens dele ou o sobre o seu passado. O fim do romance dos dois foi deflagrado por uma crise de ciúmes de Brito pela profissão de Marlene, que era dona de um bordel. Ele percebe que, embora Marlene não fizesse perguntas, ela sabia que ele era um matador, mesmo que ela nunca tenha questionado as suas atividades. A briga fez com que ele saísse de casa armado, e ela questiona, pela primeira vez e com medo daquele homem, se ele voltaria ao bar para matar o homem com quem ela estava conversando. Marlene, chorando, pergunta a Brito se ele acha fácil matar alguém. Sem resposta do companheiro, ela

diz que se ele sair, ela não estaria mais ali quando ele voltasse. Para frustração de Brito, que sai sem dizer nada (e se arrepende amargamente disso), ela cumpre a promessa.

Depois da briga eles se veem uma única vez, quando ele vai à casa de mulheres onde Marlene trabalhava. Tenta fazer com que ela volte a morar com ele, mas ela está irredutível. O que partiu o coração dela não foram os segredos sobre a profissão de Brito, mas o fato de que seu amor por ele não fosse suficientemente reconhecido, a ponto de ele sair de casa pronto para matar à primeira crise de ciúmes.

O que é possível perceber é que ela, embora fosse uma mulher independente, sabia também respeitar a independência de Brito, mesmo que ele matasse gente para ganhar a vida. Ela já sabia, ou desconfiava, que Brito era um matador profissional, mas isso não a incomodava diretamente. Até porque, para ela, talvez isso não lhe dissesse respeito. Pelo menos até o momento da briga. Essa atitude de aceitação da violência é análoga, em alguma medida, à reação de Elaine frente à mesma violência, mas de outra perspectiva. Enquanto Marlene prefere ignorar a profissão de Brito, Elaine aproveita as regalias que o dinheiro dos trabalhos ilícitos do pai podem comprar. É viciada em sexo e cocaína, viaja constantemente para onde quiser e não se preocupa com o futuro. A situação só se inverte quando se descobre grávida. Mas, ainda assim, não deixa de cheirar, por exemplo. Não há esforço algum da parte dela para sair desse mundo, nem mesmo quando está foragida com Dênis, protegidos pela polícia federal.

Ainda pensando nessas questões brutais que envolvem a temática do romance, há diversas passagens nas quais são retratadas, com imensa naturalidade, cenas de como o tráfico acaba por envolver em crimes e prostituição quem ainda nem tem discernimento para escolher que caminho seguir, por exemplo. No que tange à temática dos espaços não urbanos, o que salta aos olhos é que o tráfico envolve uma boa parte da população rural daqueles rincões imprecisos no mapa, população essa que, para os chefes das organizações milionárias, é altamente descartável. Como exemplo, logo no primeiro capítulo, há uma cena em que Brito descreve a menina, de aproximadamente 12 anos, que lhe é ofertada pela cartomante de uma praça qualquer em uma cidade qualquer²⁸². Há também uma passagem no capítulo seis, em que meninos ajudam a carregar o avião com drogas e um rapaz provavelmente analfabeto

²⁸² “usava um short cavado, um bustiê, ambos vermelhos, e lia um gibi, que colocou de lado quando Brito entrou. Não devia ter mais de doze anos. A cartomante se aproximou da cama, ergueu o bustiê da menina. Os seios davam a impressão de ter brotado uma semana antes.” AQUINO. *Op. cit.* P. 13.

manipulava um fuzil²⁸³.

Nesse romance, a violência organizada e o espaço não urbano se mesclam, e essa violência do tráfico se apodera, parasitária, das possibilidades desses espaços indeterminados, para que possa existir sem que ninguém a pare.

Já no terceiro romance de Aquino, *Eu receberia...*, as personagens sofrem diretamente por não pertencerem àquele mundo físico, e também, justamente por isso, não saberem lidar com as tensões que se equilibram entre os locais. Nesse enredo, a violência é um elemento indispensável, mas extremamente discreto. As personagens não são matadores de aluguel ou traficantes, mas se enredam de tal maneira nas tensões de uma pequena cidade que é impossível livrar-se das consequências.

Cauby e Lavínia foram parar naquela cidade inominada do interior do Pará, na região da Serra Pelada, por diferentes razões. O fotógrafo tinha uma bolsa francesa para executar um projeto fotográfico sobre o garimpo e as profissionais que sobreviviam ao redor desses garimpos e, por isso mesmo, ele até sentia a eletricidade das relações sociais naquele lugar, mas não soube lidar com elas. Já Lavínia foi acompanhar o marido, o pastor Ernani. Ela, como uma sobrevivente das drogas e do tempo em que se prostituía em Vitória, tentava controlar a outra que vivia dentro de si.

O desfecho da história dos dois é a síntese da história daquela cidade. Há ainda o tempero irracional da religião, que voltou-se todo contra Cauby, não só por ser o amante da mulher do pastor, mas também como uma expiação de todas aquelas tensões do garimpo, que há muito vinham sendo fomentadas. Cauby é violentamente apedrejado por não ter criado raízes naquela cidade polarizada. Ficou alheio, observador, o *voyeur* dos garimpeiros.

Talvez, quando ele chegou à cidade, sua intenção como fotógrafo tenha sido a de envolver-se esteticamente com aquela situação dualizada. Mas, quando conhece Lavínia, sua vida volta-se totalmente para ela, abdicando do motivo pelo qual estava por lá. O ataque sofrido pela população revoltada, que quase lhe tirou a vida, foi uma espécie de rito de passagem, um salvo-conduto, para que ficasse na cidade no exato momento em que havia decidido livrar-se dela. Somente depois de mutilado é que sua posição de alheamento às questões sociopolíticas da cidade foram aceitas, mas elas lhe deixaram marcas profundas, tanto que ele viu-se obrigado a ficar por lá. Que penitência eterna (e bizarra): um fotógrafo

²⁸³ Um rapaz, com o rosto cheio de espinhas, acompanhava à distância, bandoleira de fuzil atravessada no peito. (...) vestia uma camisa surrada, bermuda jeans e estava descalço. Não devia nem saber ler, Dênis calculou.” *Ibidem*, p. 58.

caolho. Os acidentes daquele dia determinaram o fim de um trânsito pelo mundo, tanto de Cauby como de Lavínia. Eles foram escolhidos pela cidade para ficarem ali, como exemplos e testemunhas da potência inflamável daquele lugar.

Lavínia não foi testemunha do caos que se instaurou: Ernani a havia internado dias antes. Mas o caos aconteceu também para ela, com o tratamento antiquado de eletrochoques ao qual foi submetida, abortando o filho de Cauby e matando as duas que moravam em si mesma. Sobrou uma terceira, nova e sem história, Lúcia.

Para Lavínia, pela sua história pregressa, não era mais suportável carregar aquelas duas mulheres em si mesma. A violência de tudo que sofrera ecoava na possibilidade de perder Cauby, quando ele disse que iria voltar para São Paulo. O internamento na clínica não teve fim, e Lavínia precisou virar outra para poder continuar vivendo, criando assim raízes pelo avesso, uma mulher sem passado numa cidade desconhecida.

De um modo geral, todas as personagens às quais temos acesso nesse romance são estrangeiras naquela cidade. Uns mais adaptados e atuantes naquela realidade local, como Chang e Viktor, outros menos. O que é inegável é que, assim como a literatura percorreu um caminho até chegar à cidade, Marçal Aquino também percorreu um caminho até chegar nessa cidade sem nome. Trazendo paulatinamente ao longo dos três romances seus personagens para fora dos ambientes urbanos, citadinos, podemos ler o quão desajustados eles se encontram nessas novas locações, e salta aos olhos o não-pertencimento deles àqueles *habitats*.

Chang talvez seja a personagem mais controversa. O agiota chinês era também pedófilo, e aproveitava-se deliberadamente da sua condição financeira superior em face àquela cidade paupérrima, pouco escolarizada e exasperada pelo garimpo. O estrangeiro sentia-se muito confortável encastelado naquele minipoder do dinheiro, achando que por isso seria sempre respeitado. Entretanto, quando resolveram falar o que todos sabiam acerca da pedofilia, numa cidade afundada em pólvora, Chang foi o primeiro fósforo a ser aceso, a chama que se propaga e se alastra pelas personagens todas.

Nesse sentido, colocadas todas as questões e agora tentando (finalmente!) responder à questão que se desenhou ao longo do trabalho, acredito que só é possível falar de regionalismo, de espaços não urbanos, na literatura contemporânea se pensarmos de forma inversa ao que acontece recorrentemente na tradição. Não há mais êxodo rural. O que há é o desenraizamento, motivado pela violência que faz com que essas personagens, de alma urbaníssima, se autoexpulsassem das cidades, rumo às imensas indefinições do interior do país. Da mesma maneira que pessoas como Anísio foram para São Paulo tentar a sorte e

acabaram relegados ao subúrbio, obrigados a aceitar a moeda de troca da violência, pessoas como Cauby saíram da mesma São Paulo, buscando uma outra alternativa ao caos civilizado, mas levando consigo uma organização mental que pertence ao mundo urbano e pagando o preço por deixar de a ele pertencer. A mesma violência que permeia a literatura que chegou à cidade na geração de 1970 é a principal motivadora da literatura de Marçal Aquino, que faz o movimento contrário: suas personagens não se encontram mais no interior, tipos exóticos; não estão mais em movimento, do interior para a cidade; estão em trânsito, espécie de regresso à deriva, da cidade para o campo, onde, mesmo assim, são envoltos pela violência, nova contingência da sociedade brasileira.

Acredito que só é possível sair da cidade na contemporaneidade pensando nesse viés, da personagem proveniente da urbs, desenraizada da civilização, forçada ao deslocamento. Não há mais a postura do autor turista. Não cabe mais a denúncia social. Há a violência que permeia a modernização, os êxodos. Há o olhar da personagem do centro que se desloca e, justamente por isso, é o elemento estranho. Ao mesmo tempo, existe uma certa empáfia desse olhar metropolitano, que se julga na posição de poder tudo frente aos locais, porque vem da cidade, é acostumado com a dinâmica da modernização e do dinheiro. E por isso, tudo compra, tudo pode e tudo faz. Até o dia em que as violências, todas elas, resolvem sair à rua. Então acontece o que aconteceu com Chang e Cauby: não há mais lógica, nem a racional, nem a financeira, nem a do dominador. É a violência ilógica da barbárie que comanda e que toma o centro da narrativa.

Inegável a contribuição de toda uma tradição do subúrbio, que também é permeada pela tensão iminente da violência. Mas o que Aquino de certa forma faz é levar essas tensões suburbanas junto, se pensarmos em *Cabeça a prêmio*, por exemplo, e nas relações que se estabelecem entre as personagens, todas descartáveis e substituíveis para a lógica do tráfico. Mas é o deslocamento da ação, a construção de um outro espaço possível, remoto inclusive no tempo, que desenha uma nova possibilidade, tanto para o regionalismo, como para a literatura das periferias e subúrbios.

Evidentemente, seria interessante perceber se esse deslocamento para fora das cidades acontece também em outros autores contemporâneos, pensando inclusive nessa nova leitura como uma síntese das várias tradições. A reincorporação na literatura do século XXI desse espaço rural, não urbano, de uma maneira que deixa de lado a ingenuidade, narrativamente abraça as razões pelas quais foi necessário o deslocamento tanto para as cidades como para fora delas também. E quando sai das cidades, a narrativa leva consigo um plano mental centralizador, metropolitano, que precisa necessariamente se adaptar ao novo meio. Não é

mais para analisar e explicar aquele ambiente com esse olhar urbano, mas sim para entender esse olhar urbano pela estranheza que ele representa naquele ambiente. Em alguma medida, a saída é uma busca do autoentendimento, pois quando as personagens saem da cidade, em busca de si ou em busca de algo que as defina, perdem-se no meio do nada, com um enredo que já está montado e com o qual não sabem lidar.

Acredito que a melhor metáfora para explicar esse processo seria a “Macabéa às avessas”, retomando o mesmo raciocínio de Chiappini, que aproxima Clarice Lispector e Rubem Fonseca. Não é mais o periférico tentando se adaptar ao central, rechaçado por ele, invisível para ele. É o central que vai ao periférico, buscando nas pequenas cidades, de certa forma, o mesmo conforto que Macabéa buscava ao sorrir para as pessoas na rua, indiscriminadamente. As tentativas de Macabéa em ser aceita e se misturar por e com aquele meio e aquelas pessoas que habitam aquele meio passam por inúmeras tentativas (da datilografia ao batom vermelho), que, se não resultam todas frustradas, é porque Macabéa não sabia exatamente o que era isso. De maneira inversa, as personagens de Aquino não querem se misturar aos locais – não que façam questão de marcar a diferença, mas não é necessário, para eles, sentirem-se pertencentes ao local em que estão.

É como se a condição de estrangeiro os defendesse, pelo menos aparentemente. Essa nova possibilidade do sertão, do interior, é mais ou menos o que se vê no filme *Bye Bye Brasil*, de Cacá Diegues: a Caravana Rolidei, que antes da chegada maciça da televisão no interior, clamava levar a modernidade para as cidades do imenso Brasil. Uma modernidade à sua maneira, malandra, mambembe, mas que era o novo, o exótico da cidade para aquelas populações.

Não cabe aqui fazer uma sinopse do excelente filme de Diegues, mas trazer à baila o que ele representou quando foi lançado no Brasil de 1979. No ano da Anistia, o Brasil urbano nunca mais seria o mesmo. Já para aquele Brasil rural, profundo, as mudanças eram de outra natureza: chegando a televisão, patrocinada pelas prefeituras e colocada no meio da praça, os gostos de entretenimento rapidamente se modificavam. Os índios se aculturavam e, de fato, todos queriam progresso. As apresentações da Rolidei, que antes eram recebidas com entusiasmo nas cidades por onde passavam, recebem cada vez menos público e surge uma espécie de critério para a trupe: onde houvesse “espinhas de peixe” (antenas de televisão) a estadia seria curta e a passagem efêmera. Segundo o próprio Diegues,

não é um filme contra a televisão, mas sobre seu papel na transformação que a

cultura brasileira sofreu a partir dos anos 70. O filme pode ser visto tanto como um canto melancólico ao fim de uma cultura, quanto como um elogio eufórico a uma nova civilização. Foi no equilíbrio entre esses dois extremos que o filme se fez.²⁸⁴

O Brasil de Marçal Aquino é posterior a esse Brasil da caravana Rolidei. No século XXI não só a televisão já chegou à maioria dos lugares do país como também outros meios de comunicação. A questão é que as personagens de Aquino não se deslocam pensando portarem consigo a modernidade. Elas saem impulsionadas pelo vazio que essa modernidade criou, buscando resolver fora as questões de si mesmos. Nos entremeios de Brasil, precisam encarar as possibilidades das cidades antes das possibilidades de si mesmos, e assim acabam por se perder ainda mais, despertencendo-se dos dois: da cidade e do campo.

²⁸⁴ Entrevista disponível em: http://www.sitedecinema.com.br/conteudo/entrev_20.htm. Acessado em 29/07/2010.

Bibliografia

- ALENCAR, José. *Sonhos d'Ouro*. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/sonhosdoro.html>. Acessado Julho de 2010.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé. 1981.
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração editorial, 2002.
- _____. *Cabeça a prêmio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Entrevista concedida à José Castello, no evento Paiol Literário, em dezembro de 2007, Curitiba. Acessado em Agosto de 2009. Matéria completa disponível em: <http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=45&lista=0&subsecao=0&ordem=1717&semlimite=todos>
- ASSIS, Machado de. *Crítica literária*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: Jackson, 1955.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 39ª ed. São Paulo: Cultrix. 2001.
- BOSI, Ecléa. *Cultura e desenraizamento*. In: BOSI, Alfredo (org). *Cultura Brasileira – temas e situações*. São Paulo: Série Fundamentos. Ed. Ática.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1989. (Deste livro foram consultados os ensaios: *Literatura e subdesenvolvimento*, *Literatura de dois gumes*, *A revolução de 30 e a cultura*, e *A nova narrativa*.)
- _____. *A literatura e a formação do homem*. in: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção e bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.

- _____. *Euclides da Cunha, sociólogo*. p. 181. In: DANTAS, Vinícius (org.). *Textos de intervenção e bibliografia de Antonio Candido*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Itatiaia, 1975.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. *O homem dos avessos*. In: COUTINHO, Eduardo. *Fortuna crítica n° 06, Guimarães Rosa*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991. p. 294-309.
- _____. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo; a contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978.
- CHIAPPINI, Lígia. *Ficção, cidade, e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção*. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas, SP. Ed. Unicamp. 1998.
- COSTA LIMA, Luiz. *A reificação de Paulo Honório*. In: _____. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1966;
- COUTINHO, Afrânio (Org). *Caminhos do pensamento crítico*. Vol II. Rio de Janeiro: Americana/Prolivro, 1974.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Graciliano Ramos*. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: DP&A.
- DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez literatura*. Porto Alegre: Ed. da Universidade UFRGS, 1995
- _____. Dacanal, José Hildebrando. *O romance de 30*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- _____. *Regionalismo, universalismo e colonialismo*. In: *Dependência, cultura e literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- DIEGUES, Cacá. Entrevista disponível em: http://www.sitedecinema.com.br/conteudo/entrev_20.htm. Acessado em Julho de 2010.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. Série princípios. 3ª ed. São Paulo: Ed.Ática, 1994
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Gatos de outros sacos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____. *Saco de gatos; Ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Gárate, Miriam V. *Civilização e barbárie n'Os sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros nº 1. 6ªed, Rio de Janeiro: José Olympio, 1971

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Org. PRADO, Antonio Arnoni. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. "*Velha praga*"? *Regionalismo literário brasileiro*. In: Pizarro, Ana (org.) *América Latina – Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. 2. São Paulo: Memorial da América Latina, 1994.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: História de uma Ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1968.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ed. Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. *Paranoia ou mistificação?* In: *Ideias de Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: ed. Globo; 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides – breve história da literatura brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RADUY, Ygor. *Apontamentos sobre Guimarães Rosa e a prática historiográfica: desenraizamento e sacralização*. Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol7/7_7.pdf . Acessado em Julho de 2009.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 9ª Ed. 1974.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

WEBER, João Hernesto. *A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Edufsc, 1997.